

7-13380

ISSN0130-6405



Искусство
КИНО
3 1980



Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Винокуровой О. М.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректор Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Андрей Мягков в фильме «Утренний обход»
(режиссер А. Манасарова, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Лесь Сердюк и Любовь Полищук
в фильме «Вавилон-XX»
(режиссер И. Миколайчук,
Киностудия имени А. П. Довженко).
Фрунзе Довлатян и Армен Джигарханян
в фильме «Живите долго»
(режиссер Ф. Довлатян, «Арменфильм»)

На 4-й стр. обложки
Майя Булгакова в фильме «Матёра»
(режиссер Э. Климов, «Мосфильм»)

Содержание

	Кино и зритель	3
Л. Кулиджанов	Обратная связь	
	Теория и история	14
В. Ждан	Высокая правда метода	
	Новые фильмы	30
К. Гудницкий	Частицы бытия	43
Л. Закржевская	Быть самим собой	53
Ю. Коршак	Приемные сыновья в поисках наследства	
	Интервью между съемками	59
Фрунзе Довлатян	Думая о зрителе	
	Из творческого опыта	61
Александр Зархи	Дебют	
	Портреты	80
В. Горяев, Евг. Андриканис, М. Донской, Г. Чухрай, В. Юсов, Сергей Юткевич	И мастерство, и вдохновение	
С. Урусовский	Пространство экрана	107
С. Урусовский	Страницы из дневника	115
	Издано о кинематографе	121
А. Зись	Творчески — о творчестве	126
Г. Савицкий	По «буйным волнам» персоналий...	
	Наши юбиляры	128
Вл. Баскаков	Постижение времени	129
Артем Дубровин	Всегда в разведке	
	XI Московский международный кинофестиваль	131
Леонид Махнач	Кинопублицистика: взгляд на мир	141
Анатолий Алексин	Во имя грядущего	144
	Глазами детей	159
Ежи Кавалерович, Христо Христов, Харальд Майнке	«...Свое неповторимое слово»	
	Сценарий	167
А. Захаров, Д. Храбровицкий	Поэма о крыльях	

постановлению, о том, что оно носит долго-временный характер и представляет собой развернутую программу действий в области всей нашей идейно-воспитательной работы. В своем докладе на этом совещании секретарь ЦК нашей партии Михаил Андреевич Суслов, касаясь насущных проблем художественного творчества в современных условиях, в частности, сказал: «...Деятели литературы и искусства вносят свой немалый вклад в духовное развитие советского человека, в его нравственное совершенствование и эстетическое воспитание. Мы с удовлетворением можем отметить, что развитие нашей литературы и искусства идет по пути все более глубокого и плодотворного исследования характера современного героя — строителя коммунизма и смелого обращения к сложным, актуальным проблемам нашего времени.

Не секрет, однако, что рядом с талантливыми, высококачественными романами, пьесами, фильмами появляются еще и серые произведения. Кое-где просматривается тенденция ухода в мелкотемье, в натуралистическое бытописание, в мир мещанских страстишек». И далее: «...Творческие союзы призваны способствовать всемерному расширению идейного кругозора, повышению мастерства художника, концентрации его внимания на общественно значимых проблемах».

Шестидесятилетняя практика нашего кино со всей очевидностью подтверждает справедливость этих мыслей. Какие примеры, какие фильмы остались вершинами, образцами в истории нашего да и мирового искусства? Те, которые обращались к актуальным проблемам народной жизни, исследовали народный характер, фильмы, чьи создатели — замечательные мастера и патриоты — жили одной жизнью со своим народом, его заботами, его победами и его будущим.

Матросы мятежного броненосца и отец солдата, коммунисты Шахов и Губанов, первокохозник Василь и славные молодогвардейцы, член правительства Александра Соколова и бессмертный Чапаев, наконец, Ленин, представший в нашей кинематографической Ленине, — навсегда близкие, оставшиеся не

только в сознании, но и в сердцах миллионов и миллионов людей многих поколений, — вот свершения советских мастеров экрана, их слава и их вклад в общенародное дело.

Сегодня в свете новых задач, которые ставит перед нами партия, имея перед собой замечательное Постановление Центрального Комитета «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», материалы Всесоюзного совещания, мы должны совместно осмыслить, как будет развиваться наше искусство, как нам углублять традиционные связи советского кино с народом, как повысить его воспитательную действенность.

В природе художника — разгадывать путь к успеху своего произведения. Успеху подлинному, озаменованному не только полными залами, очередями у касс и другими внешними его свидетельствами, но и тем непередаваемым наслаждением, которое может доставить чувство общности со зрителем, сознание того, что твоя страсть или боль, твое утверждение или отрицание поняты и приняты, что тот нравственный урок, которым отмечено каждое произведение истинного искусства, достиг своего адресата. Иначе и не может быть. Ведь все силы души, да и физические силы, уходят на то, что составляет смысл жизни человека искусства. Основатели, первопроходцы советского кино научили своих учеников не довольствоваться успехом, дающимся любой ценой, лишь бы люди ходили на картину и похваливали ее.

Как сказал в своем докладе товарищ Суслов, адресуясь к журналистам, «нельзя мириться с таким положением вещей, когда, как говорится, «писатель пописывает, а читатель почитывает», и никто никого не задевает, и все всеми довольны».

Мы смотрим на советскую кинематографию как на участницу преобразования жизни на земле, и только те произведения остаются в нашей коллективной памяти, которые отвечают этой мере успеха.

Наши первые учителя создавали не только замечательные фильмы — они создали школу советского кино, продолжающую давать бесчисленные всходы. Это школа искусства, по-

буждающего зрителя к активному социальному действию. Вот главное, что можно сказать о «генах» советской кинематографии — старой и новой, игровой и документальной.

Яркость впечатлений от фильма — еще не все. Каждый наблюдательный режиссер знает: не так уж трудно вызвать у зрителя сочувствие доброму человеку, неприязнь к дурному, сострадание обиженному. Но часто волнение, легко вызванное фильмом, так же быстро уходит от зрителя, как и приходит к нему. Иногда и на следующий день зритель не вспомнит, а что же, собственно, взволновало его вчера в кинотеатре. Мы не можем не думать о стойкости впечатлений, о том, в каких случаях они остаются со зрителем на многие годы, на всю жизнь. Вот тот успех, который составляет главную гордость советского кинематографиста. Это успех участия в выработке мировоззрения, коммунистического ощущения мира.

Как же вызвать устойчивые, сильные чувства, укрепляющие желание жить по законам высокой социалистической нравственности, — вот что занимает мысли советского художника. Как добиться такого эстетического, этического потрясения, когда художественное произведение, всколыхнув человека, дает взрасти воле к действию за победу добра, справедливости, чести, какой бы трудной эта победа ни была?

Было бы наивным заподозрить меня в том, что после такого вступления я намерен изложить здесь некий универсальный, годный на все случаи свод профессиональных тонкостей и правил, в которых и таится секрет успеха. Естественно, подобного свода нет. Мое сегодняшнее выступление есть приглашение к разговору о наших, пожалуй, главных проблемах. Призыв к постоянному размышлению над этими проблемами, к рассмотрению под этим углом работы всех наших подразделений и звеньев. И призыв этот обращен не только и не столько к кинематографистам, прожившим в кино долгие и лучшие свои годы, но и в особенности к нашим молодым коллегам, начинающим свою профессиональную жизнь, которым мы, люди старшего поколения, передадим такое драгоценное для нас дело — советское

кино, не случайно и недаром названное «важнейшим из искусств».

Товарищи, я хотел бы напомнить одно из многочисленных, непреходяще ценных для нас высказываний Владимира Ильича Ленина о культуре. В 1921 году, выступая на Всероссийском съезде политпросветов, он, в частности, сказал:

«Культурная задача не может быть решена так быстро, как задачи политические и военные». И далее: «...по самому существу дела тут нужен срок более длинный, и надо к этому более длинному сроку приспособиться, рассчитывая свою работу, проявляя наибольшее упорство, настойчивость и систематичность».

Что же произошло за время, отделяющее нас от приведенного высказывания? Каковы результаты той работы, которую вела все эти годы партия, руководствуясь призывом Владимира Ильича рассчитывать ее, проявляя наибольшее упорство, настойчивость и систематичность? Каково сейчас столь важное для художника и для его главного адресата соотношение, которое мы сегодня для себя формулируем, как «кино и зритель»? На эти вопросы можно ответить однозначно: произошла невиданная в истории, подлинная культурная революция. И подтверждения ее мы видим везде, вокруг нас, в нас самих, коль скоро мы дадим себе труд в это вдуматься. В двух или трех километрах от этого зала, в Пушкинском музее, открылась выставка французских художников. Марке, Вламинк, Матисс, Дерен, Леже... Я убежден, что большинство присутствующих в этом зале — и москвичей и наших гостей — захотят попасть на эту выставку. Но и те, кто еще не пытался это сделать, заранее знают, что это нелегко. Два-три часа, невзирая на погоду, надо простоять в очереди. Кто же стоит под мокрым снегом в ожидании встречи с таким непростым для восприятия искусством? Ценители? Искусствоведы? Снобы? Наверное. Но и студенты технических вузов, врачи и домохозяйки, самодеятельный художник с ЗИЛа и техник-геодезист с БАМа. Я не сомневаюсь, что все это вы знаете и сами и можете досадовать на меня за долгое отвлечение в сторону. Но я и сам знал это, а заду-

мался, удивился — и обрадовался, потому и захотелось мне этой радостью поделиться. Тем более что в этой очереди людей, испытывающих столь естественную сегодня потребность приобщения к прекрасному, наверное, немало наших, условно говоря, воспитанников, получивших первый эстетический опыт от встречи с искусством кино. Теперь уже не счесть тех миллионов и миллионов людей, начинающих свою сознательную жизнь с этических, нравственных, эстетических уроков, преподаваемых советскими фильмами. Нельзя подсчитать, найти сколько-нибудь точный эквивалент степени участия фильма «Чапаев» в Великой Отечественной войне. Впрочем, это и не нужно. Однако ведь поколение советских людей, выстоявшее и победившее в этой войне, видело этот фильм, испытало восторг победы и горечь утраты, училось на этом фильме любви и ненависти. Это невозможно переоценить!

Есть у Виктора Астафьева рассказ «Старое кино» — о той вере в искусство, что свойственна подросткам да и взрослым людям, сохранившим чудесную первозданную способность воспринимать художественный образ как жизненную реальность. Рассказ посвящен театральной и кинематографической актрисе Елене Алексеевне Тяпкиной, снимавшейся в фильме Марка Семеновича Донского «Радуга». Читаем в рассказе: «Артисты для нас были людьми неземными, они дрались и умирали взаправду, и много споров, а то и потасовок требовалось, скажем, нам — игарским детдомовцам, чтобы выяснить, как убитый командир, хоть бы его и сам Крючков играл, возник снова целый и невредимый!? Словом, были мы простофиль-зрители».

Спросим себя, в самом ли деле простофиль? Сие, конечно, шутка писателя. Это ведь большое счастье — так страстно воспринимать, переживать игру артистов — счастье не только для артиста, но и для зрителя. Зритель — и таких множество — воспринимает жизнь на экране просто как жизнь. Он ждет определенных моральных оценок, энергичного развития сюжета, ясной композиции. Он легко отзывается на очевидное в характере героя и

героини, и прежде всего и больше всего — на положительное. Подчеркиваю — положительное! Это последнее обстоятельство подтверждается всем многолетним опытом нашего, да и не только нашего, кино. И мне представляется, что пренебрегать этим, игнорировать это — не только наивно, но и неразумно. Мне хочется привести в этой связи одно очень интересное наблюдение, сделанное Надеждой Константиновной Крупской при посещении вместе с Владимиром Ильичем театра на рабочей окраине Парижа в годы эмиграции. Пьесу играли наивную, писала Крупская в Россию, с разными хорошими словами, приноровленную под вкус публики, зрители аплодировали не хорошей игре актеров, а хорошим поступкам героев.

Теоретики и практики революционной борьбы, люди высочайшей эстетической культуры, Владимир Ильич и Надежда Константиновна оценили род успеха этой пьесы в данной аудитории и нисколько не были обескуражены тем, что зрители аплодировали поступкам персонажей, а не режиссерским и актерским находкам, что этическое восприятие спектакля опережало эстетическое.

Теперь другое время, и, казалось, было бы странным сравнивать, проводить какие-либо аналогии между нашим грамотным, образованным, с детства получающим огромное количество научной, политической, художественной информации зрителем с едва ли вполне грамотными, простодушными рабочими с парижской окраины начала века. Конечно, никакие благие намерения не спасут авторов фильма, коли они попробуют отделаться декларациями, даже самыми благородными. Даже плохо приклеенная борода снижает действенность и убедительность самых драматических коллизий. Наш зритель достаточно образован в художественном отношении, он требует искренней игры актеров, достоверного фона, истинных страстей, ему мешает недостаточно эмоциональная музыка, плохое изображение, и все же, все же эстетический уровень фильма неотделим от его этического пафоса, от его нравственного заряда. Это единство и обеспечивает фильму истинный зрительский успех, опла-

чиваемый благодарной любовью, обязывающим нас доверием. В любой аудитории. Будь то в Курчатовском институте, где публика высока, почти на профессиональном уровне образованна эстетически, будь то в целинном совхозе, в школе или в рабочем клубе. Каждый кинематографист, хоть раз побывавший в этих аудиториях, участвовавший в наших многочисленных народных фестивалях, во Всесоюзных фестивалях, знает это прекраснейшим образом по собственному опыту. И не забудьте, что этих зрителей у нашего кинематографа в год бывает больше четырех миллиардов. Миллиардов!

Сегодня на каждого жителя нашей страны приходится около 16 посещений киносеансов в год — значительно больше, чем в крупных капиталистических странах: в США — четыре с половиной, в ФРГ — около двух, во Франции — около трех, в Японии — полтора посещения. Лишь в Италии, единственной из этой группы стран, зрители сохраняют еще сравнительно высокий интерес к кинотеатру. Здесь отмечается около восьми посещений в год на одного жителя.

Эти цифры, конечно, не должны нас успокаивать. Из года в год, на протяжении последнего десятилетия посещаемость кинотеатров в нашей стране — как и везде за границей — снижается. Общее количество кинозрителей за эти годы уменьшилось у нас с 4,8 до 4 миллиардов посещений в год. Отчего, спрашивается?

Причин для этого много. Тут и изменение бюджета времени — чем больше времени тратят люди на телевидение, на автомашину, на книги, на спорт и туризм, тем меньше его остается на посещение кинотеатра. Но искать объяснений озадачивающему нас явлению нужно прежде всего в том, что круг интересов зрителей расширяется, а мы в своей творческой работе часто идем по проторенному пути, повторяемся.

Повсеместно отмечается: прежняя привычная формула «зритель идет в кино» уступает другой — «зритель идет на один фильм, не идет на другой!». Можно сказать, что 39 процентов фильмов собирают меньше 5 миллионов

зрителей. При этом в этой группе многие ленты собирают совсем мало.

Играет ли роль то, что тиражи фильмов часто теперь из-за трудностей с пленкой невелики?

Да, конечно. Пленки для тиражирования фильмов не хватает. Но надо иметь в виду и то обстоятельство, что, если тираж слишком маленький, это может помешать успеху картины, но само по себе увеличение тиража еще ничего не обещает. Мы знаем случаи в недалеком прошлом, когда фильмы с полутора-тысячным тиражом имели минимальную посещаемость, не привлекая зрителей.

Да и сегодня можно привести цифры весьма впечатляющие. Скажем, фильм «Вершина» (748 копий — на сегодняшний день большой тираж) посетило 1,8 миллиона зрителей, при тираже 761 копий фильм «Приди в долину винограда» — 1,6 миллиона... При 196 копиях фильм «Под опрокинутым месяцем» посетило тоже 1,8 миллиона, а «Предположим, ты — капитан» — 1,4 миллиона при 300 копиях. Здесь и «Камень чистой воды», принесший 1 миллион, и «Яблоко, как яблоко» — 700 тысяч, и «Вода наша насущная» — 600 тысяч... Так что при чем уж тут тиражи? Конечно, есть у нас и другие цифры, приводить которые куда как приятнее. С удовольствием это делаю. «В бой идут одни «старики» также за один год проката — 44,3 миллиона зрителей, трилогия «Дума о Ковпаке» — 45 миллионов, «А зори здесь тихие...» — 66 миллионов на каждую серию, «Любовь земная» и «Судьба» — 50,9 и 57,8 миллиона зрителей.

Называя рекордные цифры посещаемости, я сознательно выбрал фильмы совсем не веселые, все это, как вам известно, фильмы о войне, с трагическими судьбами, фильмы о народном подвиге, но и о народном страдании. Несмотря на то, что мы скоро отпразднуем уже 35-ю годовщину нашей Победы, или, может быть, именно потому, что уже 35 лет над нашей страной мирное небо, надежно защищенное Советской Армией, мы продолжаем снимать и будем это, несомненно, делать и впредь, фильмы о народном подвиге, о тех, чей ратный труд никогда не будет забыт, о тех, кто

жизнью своей отстоял свободу и независимость нашей Родины.

Этих фильмов — сотни. Их ставили и снимали кинематографисты, встретившие войну зрелыми мастерами, люди воевавшие и только после победы севшие за кинематографические нарты, теперь их ставят молодые люди, не знавшие войны. В этом есть прекрасная преимущество, если угодно — закономерность. И фильмы эти объединяет одно стремление, одна страсть — запечатлеть, донести до сознания зрителей бесконечно многоликий образ советского воина, вселить в души людей то уважение, какого он достоин, какое он заслужил своим великим ратным подвигом. Великая Отечественная... О ней и «Баллада о солдате», и «Летят журавли», и «Судьба человека», и «В бой идут одни «старики», и «Живые и мертвые», и «Двадцать дней без войны», и «Они сражались за Родину», и «Восхождение», и «А зори здесь тихие...», и «Освобождение».

Я назвал фильмы почти наугад, почти не задумываясь, ни в коем случае не пытаясь создать какое бы то ни было подобие канонического списка. Несомненно, есть еще целый ряд достойных, прекрасных фильмов о войне. Просто я хочу на примере хотя бы этих фильмов вспомнить, на какое разнообразие почерков, стилей, манер способно наше кино даже в пределах одной темы. Война, гибнут люди, рвутся бомбы, солдаты отступают, войска празднуют победу... И как несхожи, как поразительно индивидуальны молоденький солдат Алеша Скворцов, сыгранный В. Ивашовым в фильме Г. Чухрая и В. Ежова, Соколов, сыгранный С. Бондарчуком в поставленном им фильме, и генерал Серпиллин — А. Папанов в фильме А. Столпера и К. Симонова. Как несхожи суровая строгость, если угодно, аскетическая одержимость «Восхождения» Ларисы Шепитько с мягким юмором, тонким лиризмом Леонида Быкова в его фильме «В бой идут одни «старики». Какая многоцветная палитра — от интимности, притягивающей доверительности у Калатозова, от некоей камерности у молодого Германа до гигантского охвата событий, широчайшей панорамы войны в эпопеях, поставленных Озеровым. Много замечательных

актеров, операторов, художников участвовали в создании этих фильмов, без их вдохновенного вклада невозможно было бы обойтись, так же, как невозможно в пределах короткого доклада назвать их всех. Честь им и слава!

Список приведенных военных фильмов можно было бы, как я уже сказал, расширить, вспомнить еще десятки картин, оставшихся в благодарной зрительской памяти. Но есть, к сожалению, множество и совсем иного свойства фильмов, посвященных той же теме. Там тоже рвутся снаряды и подымается в атаку пехота, завязываются воздушные схватки и гибнут солдаты. Но эти фильмы, пройдя по экранам, канули в кинематографическую Лету, не оставив следа. Разве их авторы не хотели сделать «как лучше»? Разве они ловчили, чтобы им было легче или безопаснее работать? Разве они были неискренними? Нет, в подавляющем большинстве, я убежден, — нет. Чем же отличаются от этих, забытых, замечательные ленты, названные мною и не названные, но всем памятные? Можно сказать, «лица не общим выраженьем», своей единственностью, уникальностью характеров и судеб, а потому и удивительной достоверностью, типичностью. Как это происходит, как под рукой художника оживает судьба человеческая, запланированная в известной степени умозрительно, хотя и на основе опыта, знаний?

Оставим военную тему, вернемся в наши дни или в дни совсем недавние. Посмотрим, как работал Василий Макарович Шукшин. Естественно, он решал стоявшие перед ним художественные задачи по-своему, для себя, и унифицировать их нет ни возможности, ни необходимости.

Как-то в Вологде Василий Макарович зашел с товарищами в кинотеатр. Шел его фильм «Странные люди». Мы знаем, что одним зрителям этот фильм нравится, другим — нет, единодушной оценки он не получил. А вот в Вологде в тот день был вовсе пустой зал, и это очень огорчило Шукшина — он не представлял себе творчества без связи с самыми широкими кругами зрителей. «Это неудача, — сказал Шукшин товарищам, пытавшимся утешить его. — Да. Неудача. Только почему?» Он не

разрешил себе высокомерно отвернуться от нарушенного контакта со зрителями. Шукшин желал понять не только общие законы такого контакта, но и оттенки, частные случаи, варианты налаженного или нарушенного взаимопонимания и тем самым продолжал традицию первопроходцев советского кино.

Наверное, — зная Шукшина, это можно представить — его следующему фильму предшествовали мучительные раздумья. Но он снял его, новый фильм, триумфально обошедший все экраны страны, снова и снова возвращающийся на экран. Как этот фильм построен? Профессионалы могут разобраться, к каким тонким, безупречно художественным средствам усиления эффекта прибегает Шукшин, чтобы повести за собой аудиторию. Он объединяет общими переживаниями зрителей различного эстетического уровня. К знакомому, будничному, к строгой прозе жизни Шукшин едва заметно добавляет то, что делает будничное интересным, знакомое — новым, привычное — необычным. В самом деле: могли состояться такой «пир» в периферийном городке, если вдуматься? Нет, это едва заметная прибавка воображения, естественная игра фантазии. Разве это среднестатистический случай — молодая, красивая, строго воспитанная крестьянской семьей женщина простодушно, доверчиво допускает в свою жизнь матерого — прямо из тюрьмы — рецидивиста? Согласитесь, и здесь есть романтическое преувеличение, некое сюжетное усиление, некая добавка к протокольной правде жизни. И, пожалуй, разговор рецидивиста Прокудина с березками, хватающий за душу, тоже не среднебытовой штрих. Также скорее игра воображения, додумывание за Егора Прокудина, извлечение из глубины его души таких интеллектуальных и эмоциональных движений, о существовании которых он и сам не знал.

И то, как идет этот человек, только что обретший свое место на земле, прямо под пулю бандита — тоже своего рода романтическая фантазия, а не прямое соответствие обычному и привычному. Эти и другие средства романтического усиления не меняют природу реализма Шукшина, не искажают художественную

истину, но едва заметно влияют на образную структуру фильма и его восприятие. Фильм «Калина красная» похож на первые работы Шукшина, но в нем более отчетливо выявилась ориентация художника на те зрительские условия, которые создают успех в массовой аудитории. Каким-то боковым зрением приглядывался Шукшин к зрителям — и постиг то, о чем не говорится в учебниках драматургии. И фильм прошел по стране громоздочно. И долго с таким же успехом будет идти.

В фильме, обращенном и к первым и к последним рядам кинозала, Шукшин соединяет реалистическое с романтическим, чтобы вести зрителя к реализму. Выступая в «Правде», Шукшин вспомнил о письмах зрителей, требовавших оставить Егора Прокудина в живых. Да, по канонам мелодрамы такой герой, допустивший ошибку, но исправивший ее, полюбивший хорошую женщину, готовый заняться полезным трудом, должен остаться в живых, прийти к благополучному финалу. Но на это Шукшин не согласен. В сущности, пишет он в «Правде», в фильме произошло не убийство, а самоубийство человека, нанесшего незаживающую рану своей матери, а потому и самому себе. Прокудин сводит счеты с собой. «Протест против смерти Прокудина, — продолжает свою мысль Шукшин, — чисто эмоциональное возражение людей, отдавших непутевому парню свои симпатии. Однако ведь есть более высокий суд — суд разума. А разум обязан анализировать, на то он и разум».

Шукшин не сказочник, он художник анализа, и ни за что не уступит главной своей позиции. Он как истинный художник — за благополучные концы в жизни, за торжество добра в жизни, а потому он за обретение каждым зрителем жажды справедливости — именно поэтому он беспощаден на экране. Художник-реалист предпочитает, чтобы зритель осуществлял свое желание потом, после встречи с фильмом, активизировавшим в нем потребность в победе добрых начал. Удовлетворить эти потребности в самом фильме такого типа — значит ослабить энергию разума и воли зрителя. Недаром же Шолохов не стал

менять трагедийный финал «Тихого Дона» на успокоительно благополучный. Недаром Михаил Ромм предпочел жестокий конец фильма «9 дней одного года» умиротворенно благополучной концовке.

Я говорил о «Калине красной» так подробно потому, что ее автор принимает в расчет вкусы массовой аудитории, но не отрицает компромисс, идет не за зрителем, а немного впереди и ведет зрителя за собой. Он и сам не уставал учиться у народа, с которым его связывали неразрывные, кровные узы, и процесс этого взаимного обогащения был естествен и радостен и для художника, и для его зрителей и читателей.

Само слово «народность» применительно к художественному произведению и означает взаимно необходимый творческий обмен, постоянный, похожий на ток крови, — от художника к народу, от народа к его художнику. Мне бы очень хотелось назвать здесь, хотя бы назвать, все фильмы, являющие собой продукт этого живого обмена, впитавшие в себя опыт народа и вернувшие его народу в прекрасных художественных образах. Но каждый понимает, что даже простое перечисление необозримого ряда живых лиц, незабываемых образов, от героев «Встречного», «Большой жизни», «Учителя» через героев «Большой семьи», «Весны на Заречной улице», «Председателя» до героев недавней «Премии» — творений замечательных актеров и режиссеров, заняло бы бесконечное время, которым мы, увы, не располагаем. Ограничимся констатацией неоспоримого факта — все они на протяжении десятилетий входили в жизнь, в жизнь своего народа как ее равноправные участники, друзья, строители, помогая своим зрителям в выборе пути, поднимая их духовно и нравственно. Памятуя заветы Ленина, прислушиваясь к указаниям партии, мы должны, обязаны продолжать эту трудную работу, которую сами выбрали. Мы должны продолжать поиск нового языка, новых выразительных средств, соответствующих потребностям и уровню сегодняшней нашей аудитории. А главное, мы должны еще последовательнее, еще зорче вести поиск нового героя — человека общества реального социа-

лизма, человека, живущего в канун XXI века в сложном, противоречивом мире, в мире, который надо защищать и строить, в котором нужно твердо стоять на своих ногах и хорошо знать, кто твои друзья, а кто враги. В этом вечном поиске, на который обречен художник, если он художник, он никогда не остановится, не скажет — я нашел, баста, — ибо жизнь не стоит на месте, она развивается, и каждый ее новый этап, каждое новое свершение народа предъявляет художнику новые требования.

Вполне понятно, что в борьбе за успех и действенность фильма большую роль играет не только выбор героя, но и выбор жанра, разнообразие художественной системы: любой жанр хорош, если он не оказывается единственным, не вытесняет все другие, не претендует на удовлетворение всех художественных потребностей. Цифры проката свидетельствуют, что даже посредственная комедия — не говоря о таких талантливых, как «Ирония судьбы...» или «Служебный роман», «Мимино» или «Осенний марафон», — вызывает очень большой интерес зрителей. Мы не имеем права пренебрегать постоянным влечением зрителей к веселому, остроумному фильму, и прежде всего сами кинематографисты должны чувствовать за собой этот долг: комедий мы выпускаем мало, очень мало.

Труднее поставить комедию, чем некий среднежанровый фильм? Конечно. Труднее найти тему и ее решение, и труднее пройти все ступени, ведущие от замысла к реализации, труднее убедить руководителя студии, что ты на верном пути, — среднежанровый фильм обеспечивает авторам более спокойную жизнь. Но искусство не для равнодушных людей, и пусть будет для нас поучительным опыт Эльдара Рязанова, Эмиля Брагинского, Михаила Кобакхидзе, Георгия Данелия, Реваза Габриадзе, Виктории Токаревой, Леонида Гайдая, идущих, как бы ни был труден этот путь, путем комедиографа. Наградой им — любовь зрителей.

Мы не первый год обращаемся к вопросу о музыкальном фильме. И почти каждый раз вспоминаем при этом фильмы, поставленные в свое время Григорием Васильевичем Александровым и Иваном Александровичем Пырье-

вым в содружестве с композитором Исааком Осиповичем Дунаевским; Пырьев работал и с Хренниковым. Это были настоящие музыкальные фильмы.

Музыка Хренникова, Блантера, Богословского, Фельцмана, Фрадкина и других популярных композиторов по-прежнему находит живой отклик в зрительных залах. Киномузыка нередко живет даже дольше и активнее, чем сам фильм. Но почему же, в самом деле, такие мастера нередко привлекаются к созданию «номеров», а не фильмов, полных живой, обаятельной музыки? Едва ли есть в мире другая кинематография, располагающая такими композиторскими дарованиями. А число музыкальных фильмов у нас минимальное.

Фильмы романтических приключений, увлекательной фантастики, фильмы спортивных подвигов, фильмы эксцентрические — как много создала мировая и отечественная кинематография художественных структур, ориентированных на все зрительские влечения и пристрастия! И как робко мы обращаемся к такому широкому спектру художественных средств, к богатству наречий могучего кинематографического языка... Нечего удивляться и не на кого сетовать, если фильм «импортный» порою заполняет брешь, образовавшуюся в репертуаре. Ведь это же факт, что зарубежные фильмы, сделанные с точной ориентацией на зрителя, зачастую собирают большие зрительские аудитории. Вот данные по Москве за первое полугодие 1977 года: советские фильмы посмотрело 46,5 процентов пришедших в кинотеатры и клубы зрителей, фильмы социалистических стран — 8 процентов, фильмы капиталистических стран — 45,5 процентов. Мы не имеем морального права проходить мимо таких цифр. Мы обязаны их проанализировать с необходимой ответственностью, активизируя наши заботы о зрительском успехе отечественных фильмов.

В ряду проблем, определяющих взаимоотношения кино и зрительской аудитории, особое место занимает проблема юного зрителя. О ней мы подробно говорили на предыдущем пленуме. Не буду повторять сказанного. Укажу лишь, что кинематограф за последнее время

немало сделал для усиления контактов с детской аудиторией, с подростками, юношами. Этому помогли фильмы многих жанров, а больше всего те из них, что ведут с ребятами прямой, острый, честный разговор о сложных вопросах жизни. Тон этот был задан в свое время фильмами «Друг мой, Колька!», «Звонят, откройте двери!» и многими другими. Развивая их опыт, кинематографисты в ряде картин втягивают подростков, юношей, их родителей в умное, достойное искусства осмысление добра и зла в бытии детей и взрослых, выбора пути, красоты подлинной и мнимой.

Наконец, надо сказать, что история — неисчерпаемый источник интересных кинообразов. В начальные годы своей биографии кино постоянно обращалось к выигрышным, занимательным историческим сюжетам. При всех «переборах», допущенных в работе над историческими и биографическими фильмами во второй половине 30-х и в 40-е годы, этот поток киноискусства остается для нас очень важным. И жаль, что работа на этом тематическом направлении в 60-е и 70-е годы заметно ослабла, застопорилась. В самое последнее время на минимальные отметки опустилась творческая активность советских кинематографистов в жанрах историко-революционного фильма.

Обращаясь к проблеме «кино и зритель», мы не можем не думать о нынешнем соседстве кинематографа с телевидением. Нас по-настоящему радует небывалое расширение зрительской аудитории кинематографа благодаря показу многих его произведений по телевидению. Вместе с тем следует подчеркнуть, что мы заинтересованы в сохранении активной посещаемости не только из финансовых соображений. Ведь показ кинематографического фильма в хорошем кинотеатре дает и дополнительный эстетический, а это значит и идеологический эффект. Следовательно, надо активнее работать над тем, чтобы кинотеатры были комфортабельны, уютны, праздничны, имели хорошую проекционную аппаратуру.

Не следует нам бездумно отмахиваться и от зарубежного опыта борьбы за зрителя только на том основании, что наши противники и конкуренты преследуют иные идеологические и

коммерческие цели. Чтобы необходимость посмотреть фильм оставалась, как и прежде, привычкой, приводящей в кинотеатр молодого зрителя, нужно искать широкую гамму впечатлений от посещения самого кинотеатра.

Ставя вопрос о разнообразии жанров и художественных систем советской кинематографии, мы одновременно должны позаботиться о многообразии форм информации, рекламы, проката. Не подражая разгулу коммерции на буржуазном экране, в студиях Голливуда, мы должны научиться выделять фильм, достойный внимания, в нескончаемом потоке премьер — выделять особыми прокатными «акцентами», мобилизацией всех средств информации.

Работники проката и киносети правы, когда сетуют на затянутость фильмов, на многосерийность, если она не оправдана динамичным построением сюжета. Сейчас на выходе такие многочастевые фильмы, как «Сибиряда» и «Вкус хлеба», мы верим в их успех и надеемся, что сочетание большого масштаба действия с вниманием к подробностям человеческого бытия поможет успеху этих картин-эпопей у зрителей. Но каждый раз, решаясь на постановку многосерийной картины, студия должна взвесить все обстоятельства, помня, что сериал становится преимущественно достоянием телевидения, там он уместен и даже необходим. Другое дело — экран кинотеатра.

Пора сказать — опять-таки кратко — о роли кинокритики в сближении хорошего фильма с массовым зрителем. Прежде всего — о чем, о ком пишет преимущественно критика? Круг фильмов, привлекающих внимание рецензентов, особенно газетных, чрезвычайно узок. Если бы мы составили сводку, поместив в ней фильмы, получившие подробные отзывы в печати, то оказалось бы: несколько фильмов, принадлежащих известным режиссерам, активно рецензируются и центральной и местной печатью. О них пишут часто, интересно, квалифицированно, иногда даже спорят, сопоставляя различные точки зрения, без чего критика становится пресной. Луч света критической мысли образует своего рода «круг», куда попадают очень немногие картины. Основная же масса кинорепертуара остается вообще без

оценки. Ее мы не смотрим в Доме кино, ее не обсуждают на симпозиумах и семинарах, и только на зрительских встречах возникают разговоры о таких фильмах. Именно среди них встречаются зарубежные мелодрамы, требующие трезвой оценки, и просто мешанские фильмы, несущие в себе крупницы буржуазной идеологии. Но критическая печать молчит о таких фильмах, молчит не потому, что боится кого-то задеть, просто не считает интересным писать о заурядном. Но ведь критического слова требует прежде всего именно та кинопродукция, которая привлекает зрителя.

Мы говорили о богатстве жанров кинематографии — следует сказать и о богатстве жанров критики. Теперь часто встречается рецензия-комментарий, пересказывающая фильм, дающая ряд оценок участникам. Крайне редка дискуссионная рецензия, диалог с художником на равных, то есть диалог-спор, а не диалог-расспрашивание, в котором самооценка художника принимается как бы за истину. Критик, заслуживающий этого имени, не только комментатор, но и публицист со своей точкой зрения на отраженную в искусстве действительность, он художник, несущий в себе свое понимание характеров, нравов, ситуаций, взятых в основу фильма. Не снизит ли острая критическая статья посещаемость фильма, не принесет ли материальный ущерб кинематографу, не заденет ли ведомственные интересы? В этом надо отдать себе ясный отчет.

Статья, подписанная критиком, должна быть строго принципиальной — это необходимо не только самому критику, но кинопроцессу в целом. Хорошая критическая статья — это и вступление в фильм, и его своеобразное продолжение, развивающее мысли, вынесенные с сеанса. Доброта и строгость критика — это в конечном счете неразрывное целое.

Особенно остро стоит вопрос о привлечении зрителя к просмотру документальных и научно-популярных лент. Его между прочим не решишь, нужны специальные деловые совещания, чтобы в нынешней ситуации, когда и пленки не хватает для тиражирования фильмов, и киносет озабочена сборами, решить все-таки старую проблему: документальный и научно-по-

пулярный фильм должны доходить до зрителей. Прокат эпопеи «Великая Отечественная» показал, что даже многосерийный фильм способен делать аншлаги, если он темпераментен, если ведет последовательный, захватывающий рассказ о том, что касается каждого из нас. Существуют и другие документальные ленты, достойные общего внимания. Ограничусь только одним примером: большой картиной А. Видугириса о строителях Токтогульской ГЭС «В год беспокойного солнца». Как и предшествующая картина того же мастера «Нарынский дневник», эта работа вполне сопоставима с хорошим игровым фильмом по своим прокатным возможностям. Это не просто хроника замечательного строительства — это многолетнее наблюдение за интересными людьми, за драматическими переменами в их судьбах, это проникновение в их убеждения, философию.

Должно быть, это тот случай, когда документальная лента должна прокатываться так, чтобы зрители успели увидеть и оценить ее достоинства. Это в полной мере относится и ко многим другим документальным и научно-популярным лентам, сделанным интересно, увлекательно и остающимся вдали от зрителей, пока их не покажет телевидение.

Помогают делу «большие кинопрограммы», составленные по ленинской пропорции, и более скромные по задачам удлиненные сеансы, доказавшие, что они интересны зрителям, особенно в небольших городах, новостройках, где кинотеатр и клуб — единственное зрелищное предприятие и потому зрители приходят в него охотно и надолго, на два и три часа. Разумеется, «большую программу», удлиненный сеанс надо составлять со вкусом, с пониманием интересов зрителей — здесь широкое поле для проявления инициативы работников кинотеатра.

● Взаимоотношения кинематографа и его аудитории, проблемы воспитательной деятельности фильма все до единой имеют прямое отношение к Союзу кинематографистов, его комиссиям и секциям, его республиканским организациям и местным отделениям. Мы делим с

Госкино и его органами на местах всю полноту ответственности за их решение, за имеющиеся в этом деле недостатки. Наш пленум должен помочь нам не только полнее, глубже осмыслить многосложность рассматриваемых проблем, но и наметить пути повышения активности творческого союза советских кинематографистов в их практическом решении.

Дальнейшее повышение общественной роли нашего искусства неразрывно связано с углублением и расширением идейного кругозора, обогащением социального опыта кинематографиста, с партийной целеустремленностью и подлинной народностью нашего творчества. Борьба за зрителя, за его мысль и чувство начинается с борьбы за художника, с углубления и совершенствования процессов идейно-творческого воспитания и самовоспитания людей, посвятивших свою жизнь прекрасному, но и высокоответственному делу развития «важнейшего из всех искусств».

Давайте же вместе думать об эффективности и качестве нашего могучего искусства, о том, чтобы оно всегда умело и вдохновенно служило делу коммунистического строительства, воспитанию человека коммунизма!

В. Ждан

Высокая правда метода

В высшей степени знаменательно то, что именно социалистический реализм как метод художественного исследования и обобщения, предусматривающий конкретно-исторический охват жизни в ее важнейших социальных проявлениях, уже на этапе своего становления позволил молодому искусству кино наиболее ярко и значительно выразить свою специфику, раскрыть свою истинную природу, свои широчайшие творческие возможности. Об этом убедительно свидетельствуют и «Броненосец «Потемкин» (1925) С. Эйзенштейна, и «Мать» (1926) В. Пудовкина, и «Арсенал» (1929) А. Довженко, открывшие на экране новую действительность в ее революционном развитии, в ее утверждающей устремленности к коммунистическому будущему.

И совсем не случайно о первых советских фильмах заговорили как о новом этапе, новом качестве исторического развития мирового кинематографа.

Это новое качество, заявившее о себе в кинематографическом процессе 20-х годов, в дальнейшем продолжало развиваться и совершенствоваться, преломляясь в многообразии

индивидуально-творческих направлений, стилевых особенностей, художественных пристрастий и авторских манер.

Были на этом пути не только удаchi, обретения и победы, были и свои трудности, конфликты, невзгоды. Были великие радости, были и неизбежные издержки и огорчения. Такова диалектика развития. Но сам кинематографический процесс шел по восходящей линии, и каждый его этап постигал и отражал на экране все новые и новые аспекты становления и утверждения социалистической действительности. И на всех этапах советскому киноискусству неизменно были свойственны высокая идейная взыскательность, дух новаторства и смелого художественного поиска. Новаторская сущность первых советских фильмов прежде всего определялась величием революционных идей и свершений, принципами нового революционного гуманизма. Новый строй чувств и мыслей, новое социальное содержание, новый революционный взгляд на мир стали новаторской основой молодого искусства, его животворящим источником.

Великие гуманные идеи социалистической революции, глубокие революционные преобразования дали киноискусству то начало, которое неумолимо требовало новых форм выражения и легло в основу его неустанных поисков. Вне этих поисков, как и вне величественных идей, питавших их, не могло быть ни Сергея Эйзенштейна, ни Всеволода Пудовкина, ни Александра Довженко. Революционное содержание рождало революционную форму.

И вместе с тем новаторство советского киноискусства обуславливалось не только социалистическим характером отображаемой действительности, но и теми идейно-творческими принципами ее отражения, которые формировались в живой практике строительства нового общества — принципами социалистического реализма. Принципы эти, исторически развиваясь, эстетически расширяясь и углубляясь, были активным началом художественно-творческого процесса в киноискусстве.

Рождалась, пусть еще и в неустоявшихся «формах времени», принципиально новая, новаторская эстетическая система, активно

вбравшая в себя все значимое и прогрессивное из художественного наследия прошлого. Использование в этой системе художественных завоеваний смежных искусств было закономерным в поисках революционного содержания, новых средств и форм выражения.

Правда, в самом характере и направлении этих поисков возникали и свои противоречия. В отличие от литературы, театра, живописи, у кинематографа еще не было ни своей истории, ни своих традиций. В поисках и экспериментах нового искусства, в его стремлении найти и утвердить свою самостоятельность, свое отличие, свои средства выражения многое из художественного опыта прошлого на первых порах начисто отрицалось и отбрасывалось. Крушилось все и вся. Давали себя знать крайности самоутверждения. «Но значит ли это, — вспоминал позже С. Эйзенштейн, — что, помимо пламенности новых идей, ищущих своего образного претворения в кино, они вместе с тем выступали лишенными какой бы то ни было культурной традиции?»

Кинематографической — да!

Но зато выступали они во всеоружии другой величайшей мировой культурной традиции — традиции русской национальной культуры и культуры братских народов, слившихся в единый Советский Союз.

Значение этого второго фактора в создании своеобразия не только идейного содержания, но и образного облика нашего великого искусства до сих пор еще не получило своей полноценной и исчерпывающей оценки¹.

Творческий потенциал нового метода позволял самому молодому из искусств, еще в период его становления, в пору самоутверждения его языка, открывать новое и современное в великих традициях литературы, театра, живописи. Стремление к целостному социальному и историческому видению, художественная синтетичность принципов выражения уже с первых шагов становления метода определяли творческую природу реализма в новом его качестве — социалистическом.

Монтажный синтез революционных событий в композиции «Броненосца «Потемкин», событий, осмысленных аналитически, в их социально-исторической конкретности, был в природе нового качества реализма, новаторской сути его метода.

Новаторский характер советских фильмов 20-х годов прежде всего сказался в изображении народа как главной движущей силы истории, в создании на экране монументального образа коллективного героя — революционной массы, когда индивидуальным чертам, индивидуализированной характеристике человека в революции не отводилось и не могло быть еще отведено должного места, когда, по словам А. В. Луначарского, личность готова была зачеркнуть себя ради передового класса человеческого рода.

Художники первых послереволюционных лет действительно воспринимали и восстанавливали для себя общий, коллективный голос революционной эпохи, голос народных масс, «прежде чем начать разбираться в голосах отдельных людей» (Вс. Вишневский)².

Но уже и тогда, в коллективном образе сражающегося народа, мы ясно различали человека в конкретных исторических связях и со своей индивидуальной судьбой. Сила «Броненосца «Потемкин», как писал А. Фадеев, в том, что объективный исторический факт взят в нем в свете одной из самых больших и главных идей нашего времени, в том, что эта идея дана как личная судьба миллионов людей.

В героико-эпическом кинематографе — прямом порождении революционной эпохи — наиболее ярко выразилась основополагающая черта нового, социалистического искусства, призывавшего художников к активной общественной, политической деятельности, к непосредственному участию в переустройстве мира на новых началах. «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо», — писал Маяковский, но таково было и веление времени; здесь объективная закономерность совпала с осознанной необхо-

¹ Сергей Эйзенштейн. Избр. произв. в 6-ти томах. М., «Искусство», 1970, т. 5, стр. 190.

² «Вопросы киносценаристики». Вып. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 92.

димостью, с нравственным императивом первого поколения мастеров советского искусства. Они с гордостью называли себя просветителями народных масс и одновременно — их учениками. Отсюда — стремление обращаться не к элитарной, а к возможно более широкой аудитории, отсюда и по-новому понятая проблема народности искусства, глубоко традиционная для демократической отечественной культуры. Именно эту исходную функцию просвещения широких народных масс и ее первостепенную ценность отметил В. И. Ленин в беседе с А. М. Горьким о «Матери», указав на то, что главное достоинство повести состояло в ее современности. Народность и коммунистическая партийность — родовые черты метода социалистического реализма — выражают общую и единую природу революционного искусства — эстетического самосознания трудящихся масс, творящих историю. Именно здесь, на этой почве, новый творческий метод сделал свои первые и бессмертные открытия, легшие в основу поэтики киноискусства.

Героико-эпическая киноклассика 20-х годов («Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» Д. Вертова, «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина, «Арсенал» и «Земля» А. Довженко, «Элисо» и «Двадцать шесть комиссаров» Н. Шенгелая) составила важнейший этап в истории кино, заложила основы советской кинематографической школы как школы социалистического реализма с его широкой платформой жизненной и художественной правды.

Было бы, однако, односторонним, а по существу и неверным всю многогранную картину движения реализма в нашем искусстве кино, как это мы, к сожалению, еще наблюдаем в киноведении, сводить только к именам кинематографической классики. Да и сама классика не может быть правильно понята вне многогранного контекста общего, единого и непрерывного кинематографического процесса. Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко действительно составляют особую главу в истории мирового кинематографа, но творчество их нельзя рассматривать вне живой и реальной связи

с теми художниками, к которым можно применить определение Белинского, в свое время называвшего некоторых писателей «обыкновенными талантами». Без этих «обыкновенных талантов» нельзя понять историю кино как процесс многогранный.

«Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал» были флагманами в движении нашего искусства, его героико-эпического направления. Но у них были и соратники. Революционно-героическое начало не исключало и других жанровых направлений, которые не могли не интересовать и не волновать новых зрителей, «навидавшихся разных видов», шагнувших к мирной жизни, к строительству социалистического общества. В одной из бесед с Горьким В. И. Ленин подчеркивал, что нашему зрителю «нужна и лирика, нужен Чехов, нужна житейская правда»³.

Пафос созидания новой жизни потребовал от искусства и красок будничного дня, и возвышающей поэзии, и непреходящей мудрости классики с ее высокими жизненными идеалами. Реализм пробивал себе дорогу в разных жанрово-стилистических направлениях и порой в произведениях, в которых форма, не достигая еще единства с содержанием, была как бы «предварительной», временно приспособленной к новому содержанию и новым задачам времени. Бывало, правда, и такое, когда старая форма, обновляясь новым содержанием, снова начинала отстаивать свои права.

Кинематограф послереволюционных лет, пройдя период злободневных агиток, так же как и театр — период «массовых действий», по словам К. С. Станиславского, поставил перед собой задачу «заглянуть в революционную душу страны», во внутренние процессы новой жизни.

Становление социалистического реализма в 20-е и 30-е годы нельзя понять без противоречивых поисков режиссуры, которая долгие годы зачислялась в лагерь «традиционалистов» и умозрительно противопоставлялась «новаторам», — без фильмов В. Гардина, И. Перестина-

³ «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., «Художественная литература», 1967, стр. 697.

ни, Г. Рошала, Я. Протазанова, А. Роома, В. Тасина, А. Бек-Назарова, С. Долидзе, Е. Червякова, без ранних фильмов братьев Васильевых, И. Пырьева, М. Калатозова.

Именно эта ветвь реализма, нередко именуемая психологически-бытовой, неоднородная в своих жанрово-стилевых поисках, и обогатила в дальнейшем героический пафос историко-революционной темы житейской правдой, когда неизбежно возникал вопрос, как возник он, например, перед авторами экранного Чапаева: «Как совместить, с одной стороны, легенду, а с другой стороны, реальные события... С одной стороны, эпос, а с другой стороны — самые простые, обыденные вещи?»⁴

Именно в многогранности поисков предшествующих лет (сопровождаясь жесточайшей полемикой между разными направлениями) подспудно накапливалось то новое художественное качество, которое позволит увидеть и реально ощутить в фильмах 30-х годов новый этап в движении социалистического реализма: сближение будничного и возвышенного, прозы и поэзии.

Победа социализма в нашей стране, бурное оживление во всех сферах социально-экономической и идеологической жизни приносит киноискусству новое содержание. Новое в жизни раздвигает рамки реализма, обогащает его новыми средствами художественного выражения, расширяет его эстетический потенциал. Кинематограф 30-х годов извлекает подлинную поэзию из реальной повседневной прозы жизни.

На состоявшемся в 1928 году Всесоюзном партийном совещании, посвященном насущным задачам киноискусства, утверждалось, что «в вопросах художественной формы партия не может оказывать никакой поддержки тому или иному течению, направлению или группировке, допуская соревнование между различными формально-художественными направлениями и возможность экспериментирования»⁵.

Уже на первых шагах своего становления метод социалистического реализма не был изолирован в кино от тех исканий, которые происходили в смежных областях советского искусства и протекали в напряженной борьбе за утверждение социалистического содержания. Свидетельствуя о глубокой внутренней связи, которая существовала между кино, литературой и театром, сами поиски сталкивались, перекрещивались, совмещались.

Естественно, сам процесс формирования и становления метода в различных видах искусства протекал неравномерно и неоднозначно. В кино этот процесс, как уже отмечалось, был одновременно и процессом самоопределения нового искусства, процессом осмысления своих специфических художественных средств.

30-е годы в истории советского кино характеризуются тематическим и жанровым разнообразием, широким охватом современной действительности, а главное — глубоким утверждением пафоса социалистического строительства, пафосом трудового подвига. Героем экрана становится человек нового мира, новых устремлений, новой морали («Путевка в жизнь», «Встречный», «Иван»). В его социальной и профессиональной характеристике явственно проступают и черты личностной индивидуализации. Отражая перемены в обществе, кинематограф отражал и великие перемены в человеке.

В преддверии I Всесоюзного съезда писателей М. Горький напоминает молодым писателям, что в каждом изображаемом лице важно найти, кроме общеклассового, тот индивидуальный стержень, который наиболее характерен для него и в конечном счете определяет его социальное поведение.

Поиски «индивидуального стержня» в социальном поведении и поступках героя, утверждение социальной типичности индивидуальных характеров определяли собой поисковое движение в нашем кинематографе 30-х годов.

Экран все явственней обнаруживает интерес к эмоциональному миру и психологии отдельного человека, к его внутреннему душевному складу и побуждениям.

⁴ «Кинорежиссура». Хрестоматия. М., Госкиноиздат, 1939, стр. 588.

⁵ «КПСС о культуре, просвещении и науке». М., Изд-во политической литературы, 1963, стр. 160.

Если в предыдущие годы основы социалистического реализма еще только закладывались, то в 30-е годы в ряде произведений он предстает уже в своем зрелом идейно-художественном качестве. Огромным событием в утверждении этого нового качества, еще неизвестного реализму 20-х годов, новым шагом в развитии творческого метода явился «Чапаев» С. и Г. Васильевых и Б. Бабочкина, фильм, в котором эпическая легендарность образа полководца из народа сочеталась с глубоким проникновением в сокровенные тайники его духовного мира. Как никогда до этого, экран воспроизвел эволюцию черт характера народного героя в их сложных конкретно-жизненных и социальных противоречиях.

О «Чапаеве» как о новом шаге в развитии и формировании метода социалистического реализма очень точно было сказано С. Герасимовым: «Фильм закрыл эпоху аллегорических знаков. Иероглифы были отброшены. В центре стала крупная личность. Для меня главное в фильме — феномен Бабочкина. В нем пафос народной мудрости, революции, победившей в человеческой душе»⁶. «Чапаев» действительно закрыл дорогу аллегорическим крайностям монтажно-метафорического кинематографа, крайностям его монтажной драматургии.

Интенсивные жанрово-стилистические поиски киноискусства 30-х годов наглядно свидетельствуют, как метод социалистического реализма наращивает свою выразительную силу в изображении социально-индивидуального характера человека, в углубленной конкретности индивидуальных судеб. Новые стороны и качества метода и прежде всего его глубокий историзм позволяли показать, как революция побеждала в человеческой душе, где еще неизбежно давали себя знать пережитки прошлого.

Образ революционной массы (герой-масса), а с ней и эпически-символические образы героев революции с яркими внешне типическими и общеклассовыми чертами характере-

ров (деревенский парень из «Конца Санкт-Петербурга», украинский рабочий Тимош из «Арсенала») были предвестниками образов в н у т р е н н е типических, с социально-индивидуальными чертами характеров, появлению которых наш кинематограф обязан 30-м годам.

Именно этот период отмечен обращением к опыту театра — и прежде всего к духовному опыту искусства актера как главному средству выражения индивидуально-внутреннего мира нового человека, его мыслей и чувств, что, по определению Пудовкина, и составляет «человеческое содержание фильма», являясь для зрителя «наиболее дорогой правдой». Смелое и новаторское обращение Пудовкина к Горькому и Станиславскому было принципиальным расширением поэтики нового метода, который даст еще более значительные результаты в последующие десятилетия.

Говоря о жанрово-стилистическом разнообразии трех выдающихся фильмов 30-х годов — «Чапаева», «Юности Максима» и «Крестьян», — Пудовкин писал: «Перед нами наличие трех совершенно различных направлений в современной кинематографии. Весьма возможно, что впоследствии каждое из них создаст школу»⁷. Итак, речь шла уже о разных стилевых направлениях в рамках единого творческого метода. Разные по своей стилистике произведения этого периода — «Окраина» Б. Барнета, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана, «Депутат Балтики» и «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица, «Семеро смелых» С. Герасимова — раскрывали великую правду о гуманистической природе Октябрьской революции и социалистического строя, открывали миру нового героя, высокую духовную и нравственную силу человека труда. Экран раскрывал сам процесс формирования новых характеров — даже характер В. И. Ленина, его гениальный ум и революционный пафос! — под влиянием революционной практики и новых социалистических отношений.

Дальнейший путь советского кинематографа убедительно свидетельствует о том, что ис-

⁶ Сб. «Социалистический реализм и современный кинематографический процесс». М., «Искусство», 1978, стр. 190.

⁷ «Советское кино», 1935, № 3, стр. 17.

кусство социалистического реализма продолжает расти и развиваться, утверждая свою неразрывную связь с духовной жизнью народа.

«Что требует от нас путь в искусстве, который мы называем социалистическим реализмом? — спрашивал Пудовкин в статье «К единой цели» и отвечал: — Жадного накопления знаний, раскрывающих сущность философии и практики борющегося за новую жизнь человечества; жадного и непременно с личной заинтересованностью наблюдения за живой действительностью, за реальной борьбой народных масс и, конечно, — что является решающим, — личного участия в этой борьбе»⁸.

Эта «личная заинтересованность» как активное участие и вторжение в действительность с особой творческой энергией, гражданственностью темперамента и мысли определяла проблематику, а с ней и эстетику нашего кинематографа в героические годы Великой Отечественной войны.

С. Герасимов, снимавший в военном Ленинграде (1941—1942 годы) «Непобедимых», позже вспоминал: «В то время, на рубеже эпохи мирной и военной, складывалась совершенно новая, если хотите, даже эстетически новая система, в координатах которой иначе, чем до войны, расценивались явления и вещи. Потом от этого нового подхода к людям и к искусству было избавиться уже трудно по той причине, что война всколыхнула в нас потребность глубокого взглядывания в человека, и в душе человеческой многое обнаружилось»⁹.

И действительно, много нового обнаружилось в человеческой душе тех лет! Фильмы о величайшем мужестве, отваге, священном чувстве социалистического патриотизма нашего народа, его глубокой уверенности в правоте своего дела и долга («Машенька» Ю. Райзмана, «Секретарь райкома» И. Пырьева, «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера, «Радуга» М. Донского, «Два бойца» Л. Лукова, «Моло-

дая гвардия» С. Герасимова и многие другие) свидетельствуют о прочно сложившихся традициях социалистического реализма как искусства жизненной правды.

Образ беспримерного подвига, массового героизма советского народа, воссозданный на экране военных лет, был дальнейшим развитием образа народа в революции (образа революционной массы), обогащенным новым многогранным опытом завоеваний социализма.

Лучшие произведения 50-х годов, несмотря на известные негативные тенденции тех лет, характеризуются многогранностью характеров наших современников, многообразием их связей с жизнью страны. Таковы герои фильмов «Большая семья» И. Хейфица, «Поэма о море» А. Довженко и Ю. Солнцевой, «Летят журавли» М. Калатозова, «Коммунист» Ю. Райзмана и других, раскрывшие на экране новые грани характера советского человека, новые пласты его психологии.

В фильмах послевоенного времени о Великой Отечественной войне экран уже в новом, более углубленном измерении воссоздает бессмертные образы советских воинов, поведавших миру, каких вершин самоотверженности достигали советские люди в священной борьбе за идеалы социалистического отечества. Война не только как трагедия и бедствие, но прежде всего как испытание нравственных устоев и духовной зрелости каждого советского человека встает перед нами в образах героев Краснодона в «Молодой гвардии», солдата Андрея Соколова в «Судьбе человека», юного воина Алеши Скворцова в «Балладе о солдате», старика виноградаря Георгия Махарашвили в «Отце солдата», генерала Серпилина в «Живых и мертвых», Сотникова в «Восхождении».

Кинематограф о днях войны стремился изображать не только сражения как таковые, но и высокие чувства и мысли тех, кто поднимался «в рост навстречу смерти». Об этом личностном осмыслении войны как нравственного испытания прекрасно сказано писателем В. Кондратьевым: «...война была одна, но воевали на ней миллионы, и у каждого из этих миллионов была своя, малая, особая война,

⁸ В. Пудовкин. Собр. соч. в 3-х томах. М., «Искусство», 1975, т. 2, стр. 215.

⁹ С. Герасимов. Воспитание кинорежиссера. М., «Искусство», 1978, стр. 72.

совершенно непохожая на войну других, такая же уникальная, как каждая отдельная человеческая судьба»¹⁰.

Поиски и стремления запечатлеть эту «свою», личную войну, свое участие в ней, свою долю в общей победе и отличают лучшие фильмы о том суровом и героическом времени.

К 60-м годам советское киноискусство являло собой яркую картину многообразия форм, жанров, направлений. После периода «малокартинья» наметился приток молодых сил, талантливейшей творческой молодежи, воспитанников ВГИКа — кинодраматургов, режиссеров, актеров, операторов, художников, которые, оставаясь верными революционным традициям советской кинематографической школы, принесли в искусство свою особую зоркость, чувство времени, свое понимание важного и главного в нем.

Дальнейший шаг в развитии киноискусства социалистического реализма знаменует собой художественная и документальная Лениниана. По лучшим фильмам о Ленине с полным основанием можно судить об идейно-творческих процессах, характерных для социалистического киноискусства на разных этапах его развития.

Киноецениана, начавшаяся в 30-е годы фильмами «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» М. Ромма и «Человек с ружьем» С. Юткевича, пополнилась картинами «Рассказы о Ленине» и «Ленин в Польше» С. Юткевича, «Синяя тетрадь» Л. Кулиджанова, «Шестое июля» Ю. Карасика, «Сердце матери» и «Верность матери» М. Донского, «Семья Кошубинских» Т. Левчука, «Доверие» В. Трегубовича и Э. Лайне, ознаменовавшими новую ступень в художественном решении темы «Ленин и революция».

Новые, более богатые и гибкие формы повествования позволили показать на экране рождение и развитие ленинской мысли в ее неразрывной связи с личными человеческими качествами «самого земного из всех прошедших по земле людей» (В. Маяковский). Драматургия мысли (полемика, внутренний моно-

лог, размышления и воспоминания) позволила показать исторические и революционные события как бы увиденные ленинским взором, в процессе ленинского анализа. Именно драматургия мысли открыла перед искусством актера возможность воплотить новые черты ленинского образа, увидеть и показать взлет ленинской мысли, ее истоки и самый ход размышлений, проникнуть в суть ленинских оценок.

В своей творческой практике и исканиях советские кинематографисты всегда обращались и продолжают обращаться к ленинскому философско-эстетическому наследию как единственно верному компасу художественного познания и отражения жизни. Ленинская концепция партийности и народности, традиций и новаторства — вот что всегда определяло и продолжает определять поиски и открытия в киноискусстве социалистического реализма, его ясную теоретическую основу.

Социалистический реализм показал, что он обладает безграничными возможностями социально-психологического анализа, ориентируя художников на создание типических характеров, на разработку индивидуальной психологии, на раскрытие внутреннего мира личности. В 30-е годы наше кино показало, как революция побеждает в человеческой душе. Этот опыт получил всестороннее развитие в картинах 50—70-х годов. Но анализ характера современника оказывался успешным только тогда, когда мастера экрана раскрывали связь судьбы героя с судьбой народа, страны. Положительный герой советского кино всегда является воплощением и выражением мыслей, чувств, действий революционного народа.

Служить народу — значит открывать ему правду истории, правду о человеке, просвещать, возвышать его, пробуждать в нем художника и творца. Ленинские программные указания стали идеологической и эстетической основой метода, воплотились в его народности и коммунистической партийности, в обусловленном ими принципе историзма. Партийность социалистического реализма мы рассматриваем как высшее выражение его внутреннего, закономерно возникшего и исторически обуслов-

¹⁰ «Вопросы литературы», 1979, № 6, стр. 221.

ленного мировоззренческого и эстетического единства, общественно-политического содержания и нравственного пафоса, и в то же время — как условие воплощения советскими художниками жизненной правды.

Советское кино с самого своего начала складывалось и развивалось как искусство многонациональное, вбирая в себя традиции и передовой опыт национальных культур, отображающих своеобразие исторического пути, пройденного народами Советского Союза. С первых же шагов своего существования советская кинематография утверждала непреходящее значение дружбы народов, великую обновляющую и взаимообогащающую силу единой нераздельной семьи.

История многонационального процесса развития советского кино убедительно показывает, что социалистический реализм приобретал все новые черты и оттенки, обогащаясь из национальных источников.

И сегодня стремительный подъем кинематографий союзных республик свидетельствует об интенсивности процесса многонационального единения советского кино на основе формирования новой исторической общности людей. Вне этого процесса уже трудно исследовать пути развития киноискусства той или иной советской социалистической республики. Взаимодействие различных национальных традиций рождало диалектическое единство национального и интернационального в лучших произведениях социалистического реализма. В многообразии его национальных форм все заметнее становятся общие интернационалистские черты.

Классиком грузинской литературы Акакием Церетели было очень точно сказано: «...у любого искусства есть своя родина, но не обособленное царство, не вотчина, а отчизна! Оно кровное детище той страны и того народа, где оно впервые появилось на свет и вместе с тем — возлюбленное, приемное дитя всего человечества».

Рождение, становление и развитие метода социалистического реализма определяло собой самую суть истории многонационального советского киноискусства.

Национальное разнообразие и богатство, с одной стороны, социально-политическое, общекультурное и эстетическое единство нашего кино — с другой, представляют собой великое завоевание Октябрьской революции, ленинской национальной политики, завоевание, имеющее историческое значение. «Сегодня кино, как и на протяжении всех шестидесяти лет своей истории, — отметил Леонид Ильич Брежнев в приветствии советским кинематографистам, — является активным проводником идей и политики партии, участвует в осуществлении грандиозных планов, выработанных XXV съездом КПСС, наглядно отражает величие свершений нашего общества, нерушимую дружбу народов СССР, в братском единстве строящих коммунизм»¹¹.

Человек как величайшая социальная ценность, борьба за него, вера в его неиссякаемые созидательные силы, историческая судьба человека были и остаются самой волнующей из всех художественных проблем нашего искусства.

В 1943 году Алексей Толстой писал: «Изолированного человека больше нет, — это неправда искусства. Мы делаем шаг в глубь правды, определяя человеческую психику как становление личности в социальной среде. Отсюда мы называем наш художественный метод социалистическим реализмом»¹².

Движение реализма в глубь личности открывало перед методом новые формы художественного постижения жизни.

Фильмы 60-х годов — «9 дней одного года» и «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, «Председатель» А. Салтыкова, «Твой современник» Ю. Райзмана, «Доживем до понедельника» С. Ростockого, «Люди и звери» и «У озера» С. Герасимова и, наконец, завершенная в 1972 году киноэпопея «Освобождение» Ю. Озерова — яркое свидетельство расширения выразительных средств реализма, его формообразующих возможностей. Новое в этих фильмах не в отдельных художественных приемах или вновь изобретенных средствах (хотя

¹¹ «Правда», 27 августа 1979 г.

¹² А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. М., «Художественная литература», 1950, т. 14, стр. 355.

и в этом отношении вклад их в сокровищницу мирового киноискусства достаточно весом), а прежде всего в новом качестве исторического осмысления современности, в аналитическом подходе к ее сложнейшим социальным проблемам и явлениям.

Всем своим эстетическим строем фильмы эти активно противостояли на мировом экране эстетике модернизма с ее утверждением «современного», якобы нейтрально-объективного стиля и метода изображения, с ее пресловутыми принципами «свободы творчества».

Искусство социалистического реализма всегда было нетерпимо не только к безыдейности содержания, формалистическому фокусничеству, но и к иллюстративному примитивизму. Высокие идеи неумолимо требовали высокого мастерства. Социалистическому реализму в корне противопоказано бездумное копирование жизни, так же, как и субъективистские искажения реальности. Он всегда и неизбежно в поисках новых форм. Александр Фадеев справедливо подчеркивал, что крупные явления социалистического реализма — это всегда и неожиданность в области формы. Неожиданность, рождаемая смелым вторжением в глубины социальных процессов жизни.

Таков творческий опыт фильмов «Освобождение», «Они сражались за Родину», «Солдаты свободы», «Великая Отечественная», новаторски продолживших традиции эпического экрана. Эти картины еще ждут внимательного анализа, прежде всего на уровне метода и стиля. Важно и необходимо изучить сегодняшние формы эпического мышления в кино, их художественное своеобразие, начиная от способов повествования и композиции до приемов типизации и средств психологического анализа. Метод социалистического реализма в этих произведениях демонстрирует новый уровень исторического сознания, более развитую систему выразительных средств, генетически связанную, однако, с идейно-художественными принципами, открытыми в первых фильмах эпического кинематографа. Здесь — множество интереснейших проблем, решение которых существенно для общей теории социалистического реализма в нашем кино.

Социалистический реализм, с его широтой и многогранностью в отображении разных сторон действительности, с его углубленным вниманием к личности и психологии человека, сегодня неизбежно ищет новых, более емких художественных приемов обобщения, более широкого и образительного простора для мысли. Не случайно столь существенное значение в его методе приобретает содержательность формы.

Взросшее внимание к духовному миру труженика социалистического общества, диалектика его мыслей и чувств, исследование нравственно-психологических, личностных начал не могло не сказаться на рождении и новых форм типизации, на усложнении жанровых структур, системе средств выражения и приемов обобщения. В широком русле социалистического реализма развиваются и утверждаются новые жанры, все большее распространение получает документальная стилистика. Современный экран стремится активно размышлять, анализировать. Внутренний монолог и полемика становятся важнейшим, а иногда и решающим звеном современной драматургии. Действие заключается в диалог, в движение мысли, в процесс мышления человека на экране. Смело используются средства художественной условности, что во многом объясняется не только усилением стилистической роли авторского «я», его включением в драматургическую ткань повествования, но и повышенным вниманием к сложным общественно-моральным явлениям современной жизни, их скрытым внутренним процессам.

Условность выразительных форм обобщения развивается параллельно возрастанию удельного веса подлинного факта как документа. Экран послевоенного времени необычайно обогатился произведениями, в которых точно названы время и место действия и персонажи носят подлинные имена, где художественный рассказ о реальных событиях и людях где-то уже на грани достоверности исторического исследования. Историческая хроника и документ по-разному сочетаются с драмой. Хроника событий переходит в драму характеров, драму идейных, классовых схваток («Молодая гвар-

дия», «Ленин в Польше», «Освобождение», «Солдаты свободы»).

Естественно, что у творческого метода есть и своя «система управления» выразительными средствами, которая имеет свою мировоззренчески-методологическую основу, а с ней и свои параметры, ориентирующие художника в творческом процессе. Понятие системы не означает, однако, повторения в ее структуре того, что ранее было найдено, достигнуто и художественно закреплено. Каждое подлинно новое произведение реализма — это приобщение к еще неизведанному и неоткрытому, и в этом смысле всегда «неожиданное».

Современная теория справедливо характеризует социалистический реализм как многозначную, непрерывно развивающуюся эстетическую систему широкого стиливого разнообразия и вместе с тем своеобразия, вытекающего из последовательного применения марксистско-ленинских принципов миропонимания. И в этом своеобразии она имеет свои четкие философско-мировоззренческие границы.

Время дало нашему искусству великую и неисчерпаемую тему — тему Великой Октябрьской социалистической революции и как ее продолжение — тему строительства нового социалистического общества. Но это не только тема, но и школа формирования идейно-эстетических принципов ее решения — принципов социалистического реализма, которые органично вырастали из социалистической действительности, определялись ею и развивались вместе с ней.

В этой связи следует особо подчеркнуть, что творческие принципы социалистического реализма прямо противоположны псевдоноваторским «принципам» современного авангардизма, который все чаще выступает с проповедью растущего «сходства» или «примирения» противоположных мировоззрений, «затухания» борьбы между ними. Именно отсюда и берет свое начало пресловутая теория о «безбрежных» границах реализма, произвольно включающая в его сферу чуть ли не все течения авангардизма, теория «обогащения» реализма модернизмом.

Разноликая эстетика авангардизма не случайно породила сегодня целую галерею «реализмов»: «большой реализм», «сверхреализм», «фотографический реализм», «постпопореализм», «гиперреализм», «плюреализм» и так далее. С необыкновенной быстротой рождаются и множатся различного рода художественные школы и манифесты с приставками «нео», «анти», «гипер» или «плю».

Современный экран стал зеркалом сложных социально-политических процессов, зеркалом ожесточенной борьбы противоборствующих мировоззрений, что сказалось на основополагающей проблеме отношения искусства к действительности, и прежде всего — на отношении к человеку. Искусство всегда было полем битвы различных сил и тенденций, различных эстетических систем и концепций. Борьба шла и идет за мысли и чувства человека (человека на экране и в зрительном зале), за его отношение к живой действительности, насыщенной острыми идеологическими противоречиями и революционными переменами. Идет борьба за мировоззрение героя и зрителя.

Именно идейная борьба и определяет сегодня коренное различие в подходе к основным проблемам художественного творчества, к поискам новых изобразительно-выразительных приемов и средств, к проблеме языка искусства.

За пропагандой «свободы творчества», «независимости творчества» прежде всего скрывается отказ от социального анализа действительности и ее исторически конкретного осмысления. Именно с этих позиций велась и ведется, под предлогом и видимостью борьбы за «жизненную правду», борьба с реализмом, главным образом с социалистическим реализмом.

Нападки эти столь традиционно-стереотипны, что на них можно было бы и не останавливаться, если бы не попытки модернизма подкрепить свою критику «философским» обоснованием самого понятия «независимости» как философской категории, с ссылками при этом ни на кого другого, как на Маркса.

Специфическую «независимость» и логику художественного процесса модернистская эстетика переворачивает на свой лад. У Маркса, действительно, в его «Заметках...» 1842 года есть

замечание об «универсальной независимости мысли», но эта независимость, по словам самого Маркса, «относится ко всякой вещи так, как того требует сущность самой вещи»¹³.

И применительно к искусству можно сказать: независимость художественной мысли относится ко всякой действительности так, как того требует сущность самой действительности. Независимость в этом смысле всегда будет строго задана самой сущностью или свойствами этой сущности. Независимость творческой мысли вообще, наоборот, порождает бездуховность (о чем свидетельствует практика абстракционизма в искусстве).

В тех же «Заметках...», развивая свою мысль, Маркс говорит о творческой природе гения, которая «состоит вовсе не в том, в чем состоит язык образованности, лишенный акцента и диалекта, а, наоборот, в том, чтобы говорить языком самого предмета, выражать своеобразие его сущности»¹⁴. Здесь сформулирован общий закон искусства, любого его вида, направления, стиля, жанра: говорить в искусстве языком самого факта или предмета, выражать своеобразие их сущности. Но выражает это своеобразие, и прежде всего своеобразие человеческой сущности, искусство по-разному, индивидуально, ибо «один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах и превращает свои различные стороны в столько же различных духовных характеров...»¹⁵. На этом и зиждется эстетика реализма, понимающая своеобразие независимости искусства от действительности как объективно и закономерно существующую нетождественность «духовного характера» характеру самого предмета.

Эстетика реализма никогда не отрицала ту простую истину, что художник обращается ко всему сущему не для того, чтобы повторять это сущее, удваивать его или всегда и во всем с ним творчески соглашаться. Во всех формах художественного творчества мы встречаем и свои формы художественного несогласия.

Проблема социальной обусловленности искусства, его идеологической и политической ангажированности в последнее время получила вульгарную, антинаучную трактовку в «левом» революционаризме, который начисто игнорирует специфику художественного творчества и демагогически отождествляет его с другими формами общественного сознания. Отрицая разную природу искусства, призывая разрушить его поэтику, леваки обрушиваются прежде всего на реализм, на советское искусство, давшее образцы подлинно революционного влияния на широкие народные массы.

Еще дальше идут сегодня французские «новые философы», выступающие с позиции разразившейся в 1968 году «студенческой революции», призывая «ускорять декаданс... углублять неверие, противиться реставрации ценностей...»¹⁶. В их писаниях, как это ни парадоксально, смыкаются такие, казалось бы, полярные течения, как экзистенциализм с его «переживанием» в себе (Сартр и Хайдеггер) и структурализм (Леви-Стросс и Фуко), который после «структуральной революции» задавал тон французской интеллектуальной жизни 60-х годов. На почве их «взаимодополнительности» и провозглашается «смерть человека», объявляется война гуманизму.

Антигуманизму, проповеди трагической безысходности и абсурда человеческого бытия социалистический реализм, утверждая гуманистические идеалы социалистического общества, противопоставил жизнеутверждающие принципы нового, социалистического типа исторического оптимизма.

Непрерывно расширяя сферу своих художественных возможностей, социалистический реализм включает в границы своей поэтики различные формы художественного анализа и обобщения, стремясь строго следовать правде жизни в ее объективном, конкретно-историческом развитии, и во имя этой правды он неизменно продолжает сохранять свои философско-мировоззренческие и идеологические границы. В этом смысле принципиально прав

¹³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, стр. 7.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ «Politiques de la philosophie», Paris, 1976, p. 128.

Брехт, утверждая: «Все формальное, что мешает нам дойти до сути социальной причинности, надо отбросить; все формальное, что помогает нам дойти до сути социальной причинности, надо привлечь»¹⁷.

Идейно-творческая направленность метода позволила социалистическому реализму смело и широко включать в свою систему и ассоциативный подтекст действия, и смещение временных планов, аллегоричность и гиперболизацию, внутренний монолог и тот же «поток сознания» как форму психологического анализа, но использовать их по-новому, зачастую преобразуя их смысл и значение (как, например, по-новому осмыслена и преобразована форма внутреннего монолога в фильме «Ленин в Польше»).

Социалистический реализм не связывает себя приверженностью к определенным формам художественного выражения, не низводит свой метод к обязательной рецептуре или каталогу каких бы то ни было прописных формул или застывших истин. У него нет и не может быть раз и навсегда найденных и закреплённых приемов художественного выражения. Его действительная сила прежде всего в новом качестве социально-исторического осмысления действительности, в идейно-творческой направленности художественного анализа, а следовательно, и выразительных средств, которые никогда не были и не могут быть определяющими. Разнообразие его стилистических форм порождается прежде всего, как верно замечено Леонидом Леоновым, «открытиями по содержанию».

Именно жизненная новь, живые истоки настоящего, живой образ реальности властно вторглись в кинематографический процесс, диктовали и определяли новую концепцию человека, создавали новые эстетические предпосылки для движения и обогащения самого метода, разнообразия его художественных средств, формирования выразительно-эстетической структуры. В этом смысле и в этой своей сути — от содержания и по содержанию — реализм неисчерпаем. В его приверженности к высокой правде действительности, ее решаю-

щим социальным закономерностям и заключающимися широчайшие возможности художественного обновления искусства. Вот почему именно реализм, в его широком понимании, как справедливо отмечает Д. С. Лихачев, «не может устареть по самой своей природе. Это постоянно самообновляющееся направление, которое не может повторять своих стилистических приемов, формул, сюжетных построений и так далее»¹⁸.

Сказанное в полной мере относится и к реализму социалистическому, выразительные возможности которого постоянно обновляются и будут изменяться перед лицом неустанно изменяющейся действительности.

Эта самообновляющаяся направленность движения социалистического реализма, движения эстетической структуры самого метода наглядно дает себя знать в развитии стилистических форм и направлений советского кино.

Многие фильмы, созданные советскими кинематографистами в довоенные и военные годы, мы справедливо продолжаем считать образцами социалистического реализма. Но то, что ныне рождается в многонациональном советском кинематографе, во многом отлично от того, что создавалось раньше. Советское киноискусство сегодня находится на качественно новом этапе своего движения, рождая новые стилевые формы и жанровые структуры. Время выдвигает новых героев, раскрывая в них новые черты социальной и нравственной активности. Новые жизненные проблемы и конфликты меняют как характер сюжета, так и способы характеристики человека. Все пристальней интерес к личности, к ее духовному потенциалу. Драматургически, а в целом и эстетически личность и судьба Елизаветы Уваровой («Прошу слова») строятся и развиваются иначе, чем строился и развивался характер Александры Соколовой («Член правительства»). Характеры и коллизии производственной бригады Потапова («Премия») неизбежно отличны от характеров и производственных коллизий бригады Бабченко («Встречный»), отличны не

¹⁷ «Вопросы литературы», 1975, № 8, стр. 211.

¹⁸ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Наука», 1967, стр. 150.

только по конкретному историческому содержанию, но и по средствам авторского художественного анализа и обобщения, по стилистической логике экранного выражения.

Панорама стилевых и жанровых течений сегодня значительно расширилась и усложнилась. Произошли структурные сдвиги внутри самих жанров. Мы наблюдаем их непрерывную диффузию, трансформацию форм, отказ от жанровой замкнутости, а за всем этим рождение новых, «смешанных» жанров (не обходится здесь, конечно, и без прямой эклектики).

Жанрово-стилевое движение кинематографа характеризуется сегодня многообразием форм, в которых прежде всего драматургически поразному выражаются соотношения автора фильма и действующих персонажей, авторской речи и действующего рассказчика или повествователя. С одной стороны, сказывается стремление к непосредственному выражению авторской мысли от первого лица (что очень условно было названо авторским фильмом), с другой — стремление непосредственно приблизиться к персонажу, к его прямому самовыражению. Наблюдается и другое, когда авторское и неавторское сливаются в сложном сюжетно-композиционном переплетении.

Современное кинематографическое мышление как бы синтезировало возможности разных родов искусств, и в первую очередь литературы, используя эту синтетичность с целью более интенсивного социально-психологического анализа времени и человеческих отношений в нем. Поэтика лучших фильмов 70-х годов наглядно свидетельствует, что кинематографическое мышление продолжает следовать современному «романному мышлению», в разновидностях которого наиболее отчетливо сказались неограниченные возможности реализма в освоении социально-философских проблем современности.

Отмеченные черты поэтики «романного мышления» в какой-то мере определяют и жанрово-стилистический процесс в современном кино с его поисками кинематографической формы романа как наиболее синтетической картины действительности.

Но достаточно, например, сопоставить спле-

тение сюжетных мотивов, а в целом и стилистику таких фильмов 70-х годов, как «Это сладкое слово — свобода!» и «Кентавры» В. Жалакявичуса, «Они сражались за Родину» С. Бондарчука и «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого и «Восхождение» Л. Шепитько, «Любить человека» С. Герасимова и «Калина красная» В. Шукшина, «Сибиряда» А. Михалкова-Кончаловского и «Вкус хлеба» А. Сахарова, чтобы оценить их несхожесть. Различает их прежде всего разность художественного подхода к фактам и явлениям жизни, свое, личностное видение, особая гамма красок, своя логика анализа и обобщения. Но в этой несхожести и на первый взгляд несопоставимости есть и своя гармония, гармония мысли и поиска. И в этом смысле они во многом внутренне едины. Главное, что их объединяет, — это стремление по-своему рассказать о новом нравственном опыте человека эпохи развитого социализма, о поступательном движении социалистической действительности.

Развивая свою коренную традицию социального человековедения, социалистический реализм в современном советском кино дал образцы глубокого художественного исследования многосторонних связей личности и общества, характера и обстоятельств, показал, как формируются, развиваются и реализуются различные, но всегда общественно обусловленные нравственно-психологические типы личности.

Современному экрану присущ четко выраженный интерес к характерам сложным, ярким, сильным, фокусирующим в своей духовной практике исторические закономерности времени.

В лучших произведениях современного советского кино отчетливо просматривается генетическая связь сегодняшнего этапа социалистического реализма с его социально-политическими корнями и эстетическими истоками. Вне этой связи не понять новаторское значение крупных явлений современного кино — например, «Премии» С. Микаэляна, — нельзя установить их место в общей ретроспективе и перспективе развития творческого метода советского киноискусства.

В перспективе развития советского кино центральным звеном по-прежнему остается характер современника — подлинно народного героя, воплощающего в своей личности, деятельности, судьбе содержание исторического процесса строительства нового общества. Новаторство нашего творческого метода, вне всякого сомнения, и впредь будет тесно связано с созданием полнокровного образа современника, с решением этой ключевой идейно-художественной проблемы.

Какие же черты и особенности нашего времени, времени развитого социализма, нашли свое отражение в современном кинематографическом процессе?

В сложных и противоречивых процессах современного мира, где ожесточенно столкнулись великие идеи прогресса и силы реакции, обострилось и усложнилось нравственное сознание, нравственная позиция человека. Как никогда ранее, жизнь отдельного человека тесно связана с жизнью общества, страны, целого мира. Истинного художника уже не может не волновать все, что происходит в мире и совсем рядом — в человеческой душе, не могут не тревожить морально-общественные проблемы века. Сегодня концепция личности, ее нравственных переживаний — и философски и эстетически — неотделима от концепции мира.

Для верного и точного выражения всего того, что происходит в душе современника, понадобилась и новая, тончайшая внутренняя мера измерения человечности и человека, что характеризует собой качественно новый аспект исканий реализма, его новую меру гражданственности и художественности. Этот новый аспект, новую меру социального и психологического анализа мы отчетливо ощущаем в движении нашего кинематографа последних двадцати лет. Ощущаем и в реализме фильмов С. Герасимова о поколении 60-х годов («Люди и звери», «У озера», «Любить человека»), с их поисками тех нравственно-духовных координат, без которых трудно человеку в современном мире; и в острых политических проблемах и конфликтах нашего времени в диалогии В. Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!» и «Кентавры». Ощутима она в думах и

размышлениях рабочего человека на экране («Премия», «Собственное мнение», «Обратная связь»); и в новом обращении к политическим и нравственным урокам истории, сохранившим свою актуальность и сегодня, к великой теме подвига Советской Армии в годы второй мировой войны («Освобождение», «Солдаты свободы», «Они сражались за Родину», «Великая Отечественная»).

В нашем искусстве 70-х годов особенно обострилась тема высокого призвания человека, его ответственности перед временем, обществом, перед самим собой.

В этом смысле новому личностному качеству образа бригадира Потапова из «Премии» предшествовали, предопределяя и подготавливая его, такие недавние и близкие образы, как Бахирев из «Битвы в пути», Губанов из «Твоего современника», Черных из «У озера».

XXV съезд КПСС не случайно особо отметил и выделил тему морали, нравственных исканий в советском искусстве. В социально-психологических процессах нашего общества сложились новые нравственно-этические отношения между человеком и обществом, человеком и природой, человеком и техникой, и, что самое главное для искусства, между человеком и человеком. Драматургия экрана неустанно обращается к сложным проблемам человековедения. В контексте социального анализа углубляется и духовный анализ, психологическое постижение человеческого в человеке. Причем поиски идут преимущественно в нравственно-общественной сфере, при обострении интереса к становлению новых черт души и характера, нового типа личности советского человека — гражданина, патриота, интернационалиста. «Важнейший итог прошедшего шестидесятилетия, — говорил Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду, — это советский человек. Человек, который сумел, завоевав свободу, отстоять ее в самых тяжелых боях. Человек, который строил будущее, не жалея сил и идя на любые жертвы. Человек, который, пройдя все испытания, сам неузнаваемо изменился, соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять».

Это — человек, который, будучи горячим патриотом, был и всегда будет последовательным интернационалистом»¹⁹.

Именно таким и выступает наш современник в лучших фильмах 70-х годов. Приобрела черты времени и проблема нравственного формирования личности, ее социально-этический пафос, что во многом определило характер и сущность конфликтов в фильмах «Укрощение огня» Д. Храбровицкого, «Выбор цели» И. Таланкина, «Любить человека» и «У озера» С. Герасимова, «Премия» С. Микаэляна, «Собственное мнение» Ю. Карасика, герои которых в своем творческом и этическом отношении к труду стремятся к действительному утверждению высоких моральных и деловых принципов.

Не случайно нравственные критерии становятся главной драматической пружиной производственных конфликтов. Нравственность, по меткому определению В. Кожевникова, в условиях зрелого социализма становится «производительной силой». Небезынтересно при этом отметить (на что уже обратила внимание критика), что наиболее значительные открытия в исследовании внутреннего мира современника были сделаны как раз теми фильмами, драматургия которых не ограничивалась только внутренним миром, а следовала диалектике горьковской формулы: социалистический труд как организатор нового человека и новый человек как организатор социалистического труда.

В обществе развитого социализма человек и его дело, дело и призвание соотносятся сегодня по-новому, во многом иначе, чем прежде. Научно-техническая революция неизмеримо повысила значение интеллектуального фактора, что привело к изменениям духовного мира человека-труженика. Современный кинематограф ищет героя, повседневно, буднично причастного к судьбам коллектива, общества, героя богатой души и мысли. В этом смысле можно говорить о драматургическом обновлении социально-общественных или производственных конфликтов в фильмах «Твой современник»,

«Премия», «Обратная связь», «Собственное мнение».

«...практика показала, — говорит Л. И. Брежнев, — что развитие, совершенствование социализма — задача не менее сложная, не менее ответственная, чем создание его основ»²⁰. Не менее сложна и ответственна эта задача и для современного художника в его исследованиях духовно-нравственных ценностей человека, в сложном процессе развития и совершенствования нового мира личности, укрупнения ее масштаба, целостности, индивидуальной жизни духа. Активность личности становится сегодня главной в поисках искусства во всех без исключения сферах социалистического бытия, во всем многообразии ее связей и отношений с природой и обществом, что и находит свое отражение, пусть еще далеко не полное, в разных чертах современного кинематографического процесса.

Достижения и завоевания сегодняшнего кинематографа наглядно свидетельствуют о том, что богатейший идейно-творческий опыт прежних лет укрепляет и новаторский поиск, ведущийся сегодня. Исторические традиции советского киноискусства, творческая перспективность его художественного метода помогают новому поколению кинематографистов глубже отражать нашу современность, которая сама выступает как плод исторического развития.

Ежегодные экранные дебюты свидетельствуют, что наша творческая молодежь проявляет живой интерес к острым проблемам современности, стремится решать сложные художественные задачи, ставить перед собой и зрителем нелегкие вопросы, искать на них самостоятельные ответы. Она в неустанных поисках своих героев, своих тем, своих средств, своего ключа к пониманию современности.

Художественное своеобразие фильмов молодых режиссеров, еще недавно студентов ВГИКа — Сергея Соловьева («Сто дней после детства»), Николая Губенко («Подранки»), Родиона Нахапетова («На край света»), Динары Асановой («Ключ без права передачи»), Вадима Абдрашитова («Слово для защиты»),

¹⁹ «Материалы XXV съезда КПСС». М., Изд-во политической литературы, 1977, стр. 87.

²⁰ «Коммунист». 1977, № 17, стр. 4.

Владимира Шамшурина («Безотцовщина»), Владимира Меньшова («Розыгрыш»), — подтверждает органическую преемственность высоких реалистических традиций советского киноискусства. В ряде фильмов по-новому преломляется традиция создания образа народного героя. От героя-массы, от коллективного портрета к собирательному образу, олицетворяющему социальный коллектив, от него — к народному герою, воплощающему дух и сознание коллектива, к многогранной личности развитого социализма — вот корневая традиция социалистического реализма, питающая его непрерывное развитие и обуславливающая пафос борьбы и созидания, в той или иной форме выраженный в наших лучших фильмах.

Если для всех других видов искусств метод социалистического реализма открыл возможность неограниченного развития их художественных средств, то киноискусству, как самому молодому и массовому из искусств, он позволил наиболее ярко выявить и утвердить свою специфику.

Развитие метода социалистического реализма, логика его движения обуславливаются не только опытом и богатейшим запасом художественных средств, но и теми новыми идейно-эстетическими задачами и проблемами, которые сама жизнь непрерывно ставит перед искусством.

Разумеется, далеко не все проблемы решены и внутри самого метода, осознаны во всей своей полноте, своеобразии и сложности. Но шестидесятилетний путь советского киноискусства свидетельствует, что социалистический реализм, вышедший сегодня в авангард художественного прогресса человечества, — это могучее древо художественного познания и преобразования жизни, у которого непрерывно рождаются все новые и новые стилевые ответвления. И как высшее достижение современного художественного прогресса, он стал сегодня явлением интернациональным, определяющим пути творчества ведущих кинематографистов мира.

Современный экран, его достижения и поиски, конечно, далеко не исчерпали всего многообразия и всей полноты жизни социали-

стического общества наших дней. Не всегда и все удается нашему кинематографу. Нередко дают себя знать и мелкотемье, и схематическая упрощенность, и удручающая вторичность. Сказываются неточность поиска, невнятность и утяжеленность кинематографического языка, случаются и просто неудачи, когда критика вынуждена констатировать движение экрана вспять. Но в целом наш многонациональный кинематограф, вооруженный высокими критериями социалистического реализма, уверенно движется ко все более глубокому постижению и художественному утверждению характера современника, к высокому искусству, способному, как сказано Л. И. Брежневым на XXV съезде КПСС, «вдохновлять современников и передавать потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его тревожнениях и свершениях»²¹.

²¹ «Материалы XXV съезда КПСС». Изд-во политической литературы, 1977, стр. 80.

«Осенний марафон»
 «Утренний обход»
 «Четверо ищут миллион»

К. Рудницкий

Частицы бытия

«ОСЕННИЙ МАРАФОН»

Сценарий А. Володина. Постановка Г. Данелия. Оператор С. Вронский. Художники Л. Шенгелия, Э. Немечек. Композитор А. Петров. Звукооператор А. Погосян. «Мосфильм», 1979.

Героя недавнего фильма Георгия Данелия «Мимино» мы застали в дни затяжного и обидного унижения. Самое имя его (Мимино значит Сокол) звучало едва ли не насмешкой: гордый сын неба, рожденный летать высоко, чуть ли не ползал над самой поверхностью оскорбительно близкой земли. Превозмогая комическое несоответствие между высоким предназначением и низменными обязанностями, Мимино терпеливо таскал на борт остервеневшего вертолета прозаический груз: блеющих баранов, квохчущих кур, мешки с мукой, детские коляски, школьные парты... Данелия же, притворяясь, будто всем сердцем соболезнует незадачливому красавцу, вел за спиной Мимино собственную, покуда неведомую герою игру и непостижимую для героя тему.

Пока Мимино понуро шагал по крошечной, с пятачок, лужайке, где он только что — в который раз! — привычно посадил обшарпанную машину, Данелия с восторгом оглядывался по сторонам и упивался восхитительной картиной горного селения, хаотично разбросанны-

ми в ложбине каменными домиками, их плоскими крышами, витиеватой тропинкой, бегущей к колодцу, невозмутимым достоинством крестьян, монотонным течением их будничной жизни, тесно сопряженной со сменой времен года и запросто вобравшей в себя обязательные, регулярные, как восходы и закаты, рейсы вертолета.

Пока Мимино, небрежно нахлобучив на лоб мятую летную фуражку, машинально лавировал между горных массивов, каждая складка которых была ему известна и знакома, Данелия с пронзительной ясностью видел, как неповторимо прекрасны эти сизые, кое-где тронутые осенней ржавчиной склоны, эти медленно плывущие там, внизу, клочки зеленых пастбищ и глыбы скал. Пейзажная живопись Данелия неотвязно сопровождала вертолет Мимино. А что же сам-то Мимино? Глаза бы его не глядели на эти обрыдлые пейзажи! Ему бы парить высоко над облаками, там, откуда землю почти не видать, ему бы летать на других скоростях, и не на этом вот несуразном гибриде самолета и арбы, а на могучем транс-континентальном лайнере, да так, чтобы внизу проплывали целые страны, а не глухие, затерянные в горах деревушки...

С лукавой предупредительностью автор фильма шел навстречу желаниям героя. Мечты Мимино сбывались. Головокружительные грезы режиссер Данелия, как золотая рыбка, мгновенно превращал в доподлинную явь, в реальность, доброжелательно раскрывавшую летчику свои широкие объятия. Взамен вертолета-грузовика Мимино получал белоснежный лайнер, взамен старенькой куртки — белоснежный китель. Расправив плечи, гордо подняв голову, сопровождаемый щебечущим эскортом кокетливых красоток-стюардесс, он шагал теперь не по грубой каменистой почве, а по гладким бетонированным перронам ярко освещенных аэропортов. Комический разлад между прозвищем и поприщем волшебной властью Данелия отменялся, и Мимино, подобно соколу, реял над миром: сегодня в Москве, а завтра — в Берлине, в Брюсселе, в Нью-Йорке...

Но тут-то и начиналась совсем иная серия пейзажей Данелия. Неповторимую красоту он

оттеснял шикарной красотой. Кинематографические ландшафты теперь фатально приносили с собой гляцевитый блеск журнальных обложек. Весь мир усмешливо перелистывался — страница за страницей, столица за столицей и страна за страной, — будто рекламный проспект туристского агентства. Камера в руках оператора поглядывала по сторонам с небрежным любопытством богатой путешественницы, везде чужой и ко всему равнодушной. Прихорашиваясь, действительность обезличивалась. Режиссер тем временем исподволь готовил героя и зрителей к последнему сюжетному повороту, к возвращению из заоблачных высей и заокеанских далей в тот единственный на свете уголок земли, где возможно счастье для Мимино. Знакомая панорама грузинских гор снова придвигалась к нам во всей ее несравненной утренней свежести, глубоко взволновавшей наконец-то и самого Мимино. Тогда — только тогда, никак не раньше — автор и герой братски протягивали руки друг другу.

В каждой своей картине Данелия затевает замысловатую игру с героем. Истинные намерения режиссера зрителям открываются не сразу. Но чувствуется, что у Данелия — легкая рука, что к герою, удачливому или неудачливому, безвинному или виновному, он относится покровительственно и тепло. Качели судьбы то взлетают под небеса, то грозят грянуться оземь, и чем ближе блаженство, тем опасней падение. Когда кажется, что ниже упасть нельзя и хуже быть не может, в кадр врывается ветерок надежды. В «Афоне» есть один поразительный эпизод. Рвач, выпивоха, бездельник, Афоня, мокрый по пояс, выходит на свет божий из подвала, затопленного по его вине. То, что он мелет в свое оправдание, несколько его не оправдывает. Пустые слова, лажа. Мы смотрим на опухшего от водки Афонию с отвращением. И вдруг видим: в руках у него — жалкий взъерошенный котенок, которого Афоня спас. Одна эта вот неотразимая подробность, своевременно подкинута режиссером, говорит в защиту Афони, на мой взгляд, более убедительно и более красноречиво, нежели вся тема любви чистой и ясной Кати, занимающая в фильме изрядное место. Катина



«Осенний марафон».
Бузыкин — О. Басилашвили

любовь, пожалуй, не по адресу разбежалась. Скоро и сам режиссер убеждается, что Афоня — отнюдь не беспечный Бенжамен из фильма «Не горюй!» и не мечтательный Мимино. С Афоней шутки плохи. Оптимистический прогноз, к которому всегда склонен Данелия, судьба Афони подтвердить не может.

Потому-то и концовка «Афони» — неуверенно гипотетическая, вопросительная. Кто что ни говори, а все-таки в данелиевском искусстве, в данелиевском мире Афоня — чужой. Социальный феномен, заинтересовавший режиссера, его мироощущению неподвластен. И автор, который не может изменить ни правде, ни самому себе, поневоле финал превращает в мираж.

Невеселая встреча с Афоней, думаю, помогла Георгию Данелия точнее определить собственные ближайшие перспективы. После Афони он сразу увидел Мимино, а расставшись с

Мимино, радостно взялся за сценарий Володина.

В последние годы кинематографическая fortuna наконец-то явила свою благосклонность к писательскому таланту Александра Володина. Один за другим вышли на экран фильмы «Смятение чувств», «Пять вечеров», «С любимыми не расставайтесь», «Осенний марафон». Правда, драма «Пять вечеров» и проза «С любимыми не расставайтесь» написаны давно, так что особенной оперативностью кинематограф в этих случаях похвалиться не может. Но не об оперативности речь, другое отраднo: в некоторых фильмах заметно желание режиссеров понять и постичь автора, найти средства выразительности, если не адекватные, то родственные его дарованию.

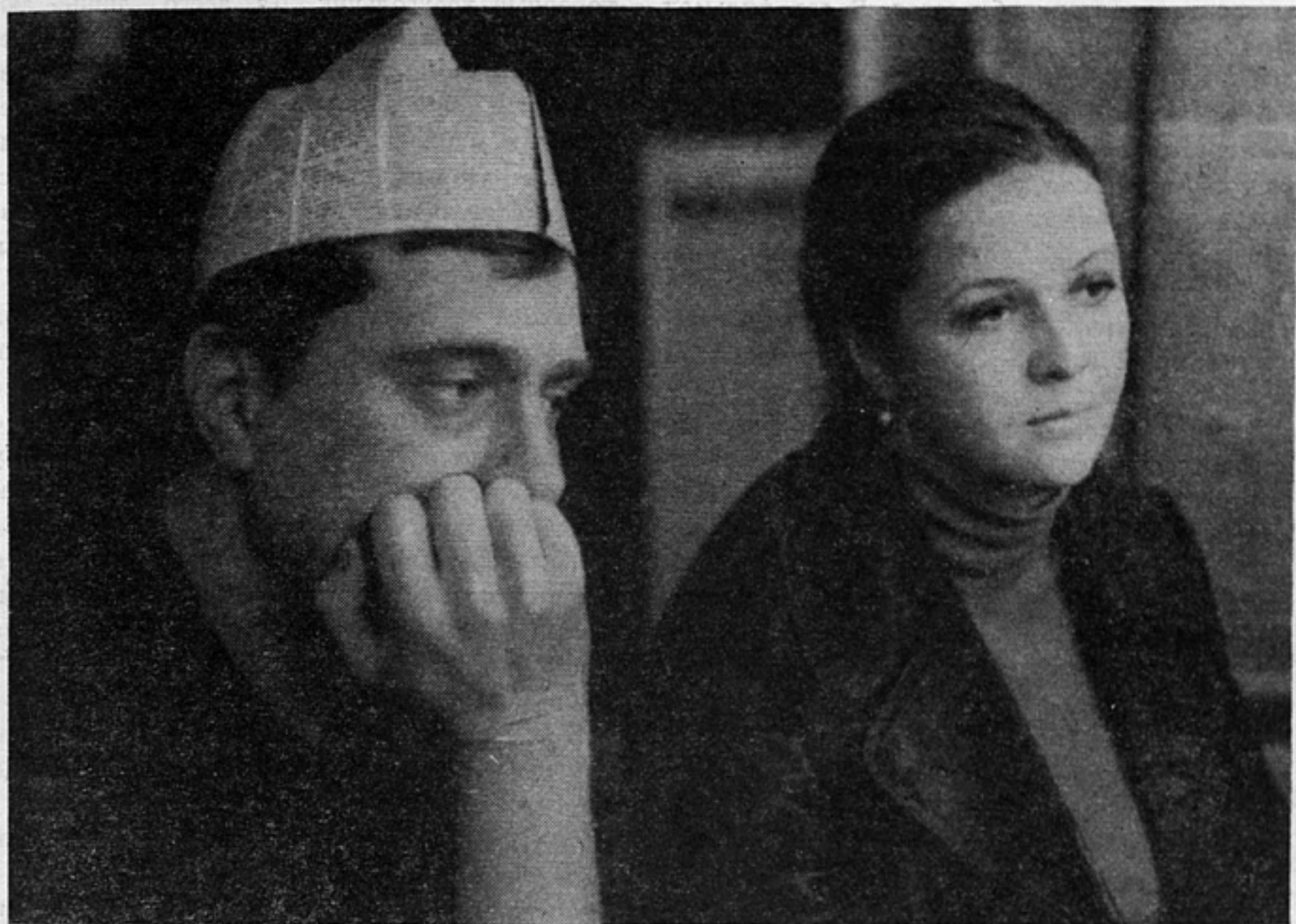
В прежних картинах, поставленных по сценариям Володина, особенности его писательской манеры почти не просматривались. Оглядываясь в прошлое, я решил бы уверенно назвать только один подлинно володинский фильм — «Звонят, откройте дверь!» Александра Митты. В остальных случаях сохранялись, более или менее точно, общие очертания драматургической постройки, но заселяли ее другие, пришедшие, не володинские по складу характера люди. Интонация была заемная, расхожая. Значит, вообще ничья и никакая.

Персонажи Володина терпеливы, нетребовательны, на многое не претендуют, их удел — всевозможные житейские, домашние и служебные передрыги. Даже самые симпатичные из них не возвышаются над уровнем ординарной обыденности. В фильмах, которые, Володину вопреки, по Володину ставились, излюбленные его персонажи в лучшем случае могли бы выполнять функции малозаметных фигурантов повседневного фона. Им надлежало бы толпиться в уличных массовках, мелькать на общих планах и только случайно, непременно случайно и непременно на краткий миг, попадать в кадр. Кто это вон там, возле остановки троллейбуса, стоит с авоськой? Герония Володина. Кто это бежит по тротуару, зажав под мышкой потертый портфель и со страхом поглядывая на часы? Герой Володина.

Принцип Володина в том, собственно, и со-

стоит, что он этих вот людей, обычно затертых в толпе, выводит из общего плана в самый центр кадра, разглядывает пристально и любовно. Сквозь горечь их неудач, боль несбывшихся надежд и нереализованных планов, сквозь их быт, далеко не легкий, сквозь страдания неустroенных женщин и неприкаянных мужчин в пьесах и сценариях Володина, чаще всего под сурдинку, где-то в паузах между репликами, еле слышно, и все-таки настойчиво, неутомимо, звучит мотив защиты человеческого достоинства. Мечтательная музыка неиссякаемой веры в человека омывает самые прозаические, то неизгладимо грустные, то несуразно смешные превратности драмы.

Расслышать эту музыку — значит постичь многое в володинском мире, значит понять поэзию, витающую над его прозаизмами, уловить смысл мелких происшествий, к которым приковано напряженное внимание автора. Музыка володинских интонаций явственно слышится в недавнем фильме Никиты Михалкова «Пять вечеров», который доказывает неотразимо, как дважды два четыре, что старая пьеса актуальна поныне во всей ее вчерашней цельности. Володину повезло: он был воспринят пусть не так же почтительно, как его великие соседи в михалковской режиссерской биографии, но, во всяком случае, с живым интересом и острым вниманием. Сама по себе необходимость стилистически обозначить различия между Володиным и Чеховым, который ему предшествовал, между Володиным и Гончаровым, которого режиссер уже начал снимать, принесла Володину выигрыш. Но повезло и Михалкову. Он имел случай лишний раз на собственном опыте убедиться, что любовь к автору вовсе не предполагает измену себе. Что режиссерский дар сказывается, между прочим, и в умении выразить мироощущение писателя, если, конечно, оно присутствует, если писатель предлагает не только тему, не только сюжет, но особый, ему одному ведомый способ дойти «до оснований, до корней, до сердцевины» избранной темы и дает собственную оркестровку сюжета. Если писатель обладает духовным богатством, приобщиться к которому — прямой расчет.



«Осенний марафон».
Бузыкин — О. Басилашвили.
Нина — Н. Гундарева

Конечно, нашим режиссерам не всегда приходится иметь дело с настоящей литературой. Тем более важно ее не проморгать, заметить ее в общем потоке профессионально сработанных и профессионально безликих сценариев. Никита Михалков володинскую ноту уловил, подхватил и, как видим, не прогадал.

Коррективы, сделанные в «Пяти вечерах» рукой режиссера, легки, его прикосновения к пьесе удивляют бережностью, вообще-то кинематографической практике не свойственной. В каждом эпизоде и в каждой реплике сохранено прерывистое дыхание володинского письма. Сердце сжимает тревога за Ильина и Тamarу, но вместе с тревогой приходит и смутное предвесье чего-то лучшего, какой-то новой красоты, которой достойны и они и мы с вами.

Без сомнения, перед нами фильм Никиты

Михалкова. В то же время перед нами — володинский фильм. Режиссер сумел проторить путь к современному автору, не теряя себя, напротив — в союзе с писателем обретая себя. Точно такой же путь проделал и Георгий Данелия, постановщик «Осеннего марафона», ленты, жанр которой в титрах парадоксально определен, как «печальная комедия».

Данелия опытнее Михалкова, и если Михалков пока еще весь — в поисках формирующегося стиля, в тонкой ювелирной отделке подробностей, в их эстетизирующей шлифовке, в колебаниях между всеведением изощренного мастерства и переменчивостью неокрепшего почерка, то Данелия — художник сложивший-

ся, он знает, чего добивается. В его фильмах зрителя всегда увлекает за собой непринужденность быстрого и легкого движения, не столько одолевающего препятствия, сколько весело ими пренебрегающего. Рано или поздно судьба обязана улыбнуться героям Данелия, а потому невзгоды их не пугают, огорчения забываются быстро. Светоносное пространство кадра согрето надеждой, изображения живописны, краски свежи, мизансцены полнятся играющей силой. Художник пребывает в безоблачно-счастливом согласии с жизнью.

Точки соприкосновения данелиевского и володинского талантов теоретически вполне возможно было предугадать. Думалось, что Данелия первым долгом усилит мажорные звучания, которые слышатся в паузах и разрывах володинских фраз, выведет их из подтекста наружу, даст действию бодрый тон, красочный антураж, а, главное, несколько приподнимет, возвысит володинского героя.

Но Данелия избрал более тонкий метод и более близкий автору сценария способ игры. Его режиссерская манера проступила в быстром темпе и пружинистом ритме картины, в легком и стремительном — без меланхолических остановок — движении. Задумываться и оглядываться персонажам стало некогда. Артистичность Данелия, непринужденно вбирая в себя полутона володинского психологизма, везде искала уточнений и требовала ясности. Недосказанное досказывалось, неопределенное определялось, смутное становилось отчетливым.

● Когда фильм начинался, мы еще твердо держали в уме, что до сих-то пор комедии Данелия «печальными» не были. И несколько экстравагантное определение жанра мы поэтому за чистую монету принять не хотели. Гораздо проще было предположить, что это — всего только шутка, что на самом-то деле комедия, как ей и подобает, получится очень даже веселая.

Однако главная сюжетная коллизия, которая вполне определенно предлагается в первом же эпизоде картины, способна повергнуть искушенного зрителя в глубокое уныние. Да, опять

любовный треугольник. Да, всего лишь любовный треугольник. Хуже того — самый неинтересный из всех возможных треугольников: во-первых, банальный (роман женатого литератора с машинисткой, что может быть пошлее?), во-вторых, давно уже сложившийся, устоявшийся, заношенный — так сказать, с изрядно потертыми и притупившимися углами, а в третьих — беспросветный.

Выхода из треугольника у Андрея Бузыкина нет. Мы скоро догадываемся, что разводиться с женой Бузыкин не намерен, а расстаться с любовницей не в силах и, значит, обречен с начала и до конца фильма метаться между двумя женщинами, а мы обречены его метания наблюдать. Стоит ли?

«Печальная комедия» грозит превратиться в комедию скучную, тем более что Данелия, в альянсе с Володиным, производит у нас на глазах чрезвычайно опасную операцию, с точки зрения завлекательности сюжета совершенно невыгодную. Суть рискованной операции самая простая: из любовного треугольника изымается любовь.

Треугольник есть, любви нет. На всем протяжении фильма — хотите верьте, хотите нет — ни одного поцелуя. Многократно отработанная, всесторонне изученная и театром и кинематографом коллизия рассматривается в химически чистом виде: без той страсти, возвышенной или низменной, которая могла бы в наших глазах эту коллизию оправдать. Мы попадаем в адюльтер, как в капкан, и озираемся с недоумением: кому сочувствовать? Жене? Любовнице? Герою, которого играет Олег Басилашвили? Но, кажется, он сам во всем виноват?

Конечно, виноват! — с готовностью подтверждает актер. Басилашвили меньше всех склонен приводить смягчающие вину Андрея Бузыкина аргументы. В явном сговоре с режиссером артист прячет и гасит собственное обаяние ради пущего посрамления героя, не упускает ни одной мелочи, которая могла бы героя принизить, скомпрометировать. Все попытки Андрея Бузыкина скрыть от давным-давно его разгадавшей жены свою интрижку на редкость неловки, беспомощны, жалки, да и выраже-



*«Осенний марафон».
Алла — Н. Неёлова,
Бузыкин — О. Басилашвили*

ние лица у него в эти моменты какое-то проворовавшееся, что ли. Подчас даже трудно поверить, что перед нами — серьезный и способный литератор, талантливый переводчик, опытный педагог. И творческий и человеческий масштаб личности Бузыкина поставлен под сомнение. Больше всего, сильнее всего умаляет Бузыкина то совершенно очевидное обстоятельство, что ни в его отношениях с женой, ни в его отношениях с любовницей не чувствуется никаких признаков живого огня. Отношения эти можно, как ни странно, определить словом, с любовью ничем не связанным: загнивание. Андрей Бузыкин — загнанный человек. Своего рода символом постоянной спешки, в которой он пребывает, становятся его наручные часы со звоном: то и дело с запястья Бузыкина раздается сухое стрекотание, властно и грубо напоминающее о времени, и

тотчас Бузыкин срывается с места, куда-то бежит. Бежит по эскалатору метро, бежит по ленинградским набережным, пробегает, зажав очки в зубах, по дворам, лестницам и коридорам, вбегает в аудиторию... Когда он предлагает студентам поискать синонимы к слову «бегать» и те в ответ незамедлительно сыплют: «мчаться», «улепетывать», «уноситься», «драпать», — кажется, все эти глаголы тотчас же к нему самому прилипают. Это ведь он и мчится, и драпает, и носится, и будто улепетывает от судьбы; это он среди ночи, в пустынном городе останавливает машину, поливающую мостовые; это его уносят куда-то речные трамваи, грузовики, такси; это он живет

на бегу, второпях, никуда не поспевая, везде опаздывая: рукопись перевода к сроку не сделана, жена сердится, любовница печалится, в издательстве недовольны.

Поневоле начинаешь ломать себе голову: что же такое творится с Бузыкиным, почему так нескладно перекошена вся его жизнь? О. Басилашвили, который ведет свою роль как бы с повинной головой, вовсе не спорит против элементарнейшей догадки: мол, само собой ясно, Бузыкина гонит ложь. Он ни жене, ни любовнице не решается сказать правду, потому и носится, как затравленный, стараясь поспеть то к одной, то к другой.

Так-то оно так. Однако же этот человек, вынужденный все время и везде лгать, лгать совершенно не умеет, систематически попадает впросак, и обе женщины разоблачают его чуть ли не ежеминутно. Они обе просто-напросто устали уличать Бузыкина, ловить его на противоречиях, указывать на ужасающую несуразность его объяснений. Им не позавидуешь.

Наталья Гундарева начинает роль жены Бузыкина, Нины, на высокой ноте давно накопившегося раздражения и уязвленного женского достоинства. Внешнее благополучие бузыкинской любовно обставленной квартиры, хорошо налаженный быт, обдуманное равновесие вещей, видимость уютных интерьеров, удобного кабинета, щегольски чистенькой столовой, торжественной спальни с широким супружеским ложем — все это будто замерло в ожидании катастрофы. Ее неминуемую близость мы легко читаем в ледяных глазах Нины, слышим в намеренной, деланно спокойной проницательности ее интонаций, видим в напряженной пластике надменных, огромным волевым усилием сдерживаемых, очень уж аккуратных движений красивой хозяйки дома. Нина тщательно скрывает подступающую к горлу боль. Ей хочется кричать — она говорит белым, невозмутимым и невыразительным голосом. Хочется ударить — руки послушно и обыденно расставляют тарелки. До поры до времени ярость укрощена, боль подавлена. Причина этой боли тоже узнается не сразу. Одну за другой Гундарева отвергает все знакомые вер-

сии, которые, казалось бы, в данном случае обязательны и, на первый взгляд, Нине к лицу. Нет, она не ревнует, во всяком случае, не только ревнует. Когда раздается телефонный звонок и долгое молчание в трубке, Нине более чем понятное, она произносит пренебрежительно, свысока: «Ну что вы там молчите и дышите, хоть бы мяукнули...» — эта ее насмешливая фраза показывает, что жена весело сознает свое превосходство над любовницей. Нет, она не очень уж дорожит семейным гнездышком, она не из тех, кого остановят вещи и тряпки. Во всяком случае, когда Бузыкин принимается переклеивать обои, Нина безучастна. Он старательно работает, а она только хмыкнула: «Хм... Красиво, очень красиво». Красиво, но эта красота — не для нее, ей ни к чему. Нет, она ничуть не боится огласки, не страшится открыть разлад с мужем постороннему взгляду. Нет, нет и нет. Все такие предположения Гундарева последовательно и беззастенчиво, будто неторопливо раздеваясь, снимает и отбрасывает — до тех пор, пока не откроется донага, пока мы не поймем, что у Нины на душе.

Конечно, ее раздражают телефонные звонки обнаглевшей, как думает Нина, девицы. Бесспорно, ее выводят из себя перманентные исчезновения мужа, злит его беспрестанное, водевильно вздорное вранье: то он вползает в собственный дом, как тать в ночи, и путаясь в подробностях и уликах, выпаливает, мол, ночевал в вытрезвителе; то он звонит домой якобы с заседания кафедры, хотя Нине точно известно, что кафедра по четвергам, а нынче не четверг, и так далее и тому подобное. Со всех сторон повседневно атакуемая недоверностью, Нина давно уж не пытается установить истину, она живет в каком-то химеричном, несоотносимом с реальностью мире, опошленном и изгаженном халтурными импровизациями Бузыкина. Тем настоятельнее потребность защититься от испуганно колеблющейся, шатающейся видимости собственной душевной твердостью, встретить трусоватый, заискивающий взгляд мужа незамутненно чистым презрительным взором. Бузыкинские вымыслы Нина выслушивает безучастно, не веря ни од-

ному его слову. Она ведь все знает, и ей безразлично, что еще Андрей сочинит сегодня или завтра. Старается быть отчужденно сухой, каменной. Вероятно, смогла бы до конца и с достоинством доиграть трудную роль женщины, возвысившейся над комическими шашнями и плутнями мужа.

Смогла бы: Нина — женщина гордая и сильная. Но и ее непрístupная с виду позиция все-таки уязвима. Невнятицу очередных попыток Бузыкина оправдаться, его многословный и постыдный лепет про какого-то Евдокимова, у которого будто бы случился день рождения, внезапным ударом опровергает короткая горькая реплика Нины: «Как это страшно, когда никому не нужна».

Андрей протестует: «Неправда, ты мне нужна, ты Леночке нужна, ты всем нужна»... Но Нина, потерянно глядя в окно, вовсе без аффектации, даже не Андрею — себе самой сообщает, что и дочери она не нужна, хотела повесить у дочери занавески, а ее услуги отвергли, сказали, «у нас свой вкус». В этот миг, когда она, ни к селу, ни к городу, говорит о каких-то ерундовых занавесках, становится не по себе и зрителям и Андрею. Бузыкин потрясен. «Нина! — произносит он с откровенностью отчаяния. — Я не был у Евдокимова!..» Кажется, вот сейчас будет, наконец, высказана вся правда. «Ну, ничего, мужик, говори, — поощряет Нина. — Это сначала трудно, а потом будет легче». Но испуганный «мужик» быстро сплетает новую небылицу. Он — не раскроется. То, что, по мнению Нины, только «сначала трудно», для него вообще непосильно. Этот порог ему переступить не дано.

Нина смотрит на Андрея то обреченно, то безразлично, то гневно. Любви в ее глазах нет, ни любовь, ни тепло, ни ласка не проступили ни разу. Послушная указаниям режиссера, Гундарева не играет любовь, она играет то, что осталось после любви. Любовь была, да сплыла. Самая поразительная удача Гундаревой в том, что где-то в самых потаенных глубинах роли счастливое былое угадывается и живет. Застывшая, почти оцепеневшая пластика сменила природную плавность и льющуюся вольность движений, но мы почему-то

знаем, как пели когда-то ее руки, как задорно и смело поблескивали глаза. В фильме Нина не рассмеялась ни разу, ей не смешно. Но как она могла бы смеяться, нам известно. Вечная мерзлота сковала и обесцветила натуру, вчера еще размашистую, напористую, — вот что мы воочию видим, вот что вызывает щемящее чувство сострадания. Когда Нина злится, вскипает, бунтует, мы — на ее стороне.

Но Данелия выстроил фильм так, что, сострадая Нине, мы страдаем и Алле, ее сопернице. Марина Неёлова тоже честно, из всех актерских сил, старается соблюдать предписанные режиссером правила игры. К теме любви и она прикасаться не смеет. Та женщина, которую Неёлова играет, просто-напросто хотела бы яености. Как все неёловские героини, Алла компромиссов не признает. Пусть она останется одна, пусть не будет сына (хотя так хочется сына...), пусть не будет семьи (хотя Алла вправе мечтать о семье, мечтает давно...), пусть ничего не будет, только бы не эта двусмысленная муть, неизбежно сопровождающая Бузыкина. Вся роль Аллы в исполнении Неёловой превращается в длинный, не по ее воле иногда прерываемый и вновь упрямо возобновляемый монолог, который лишь изредка адресуется к Андрею Бузыкину. Чаше-то всего через голову Бузыкина, к нему обращаясь, любовница ведет нескончаемый спор с женой. Инициалы жены — Эн. Е. — она выговаривает охотно и четко, то насмешливо, то с укоризной. В затяжной полемике с Ниной Алла одно только хотела бы доказать: Эн. Е. сама во всем виновата. Что же Андрей, его ли винить? Андрей слабый и робкий, Андрей не уверен в себе, но ведь все это потому, что Эн. Е. его подавила, подмяла под себя. Нина мужа не понимает, Нина мужа не ценит, к таланту Бузыкина равнодушна, заботится о нем плохо. Андрей — неухоженный. Вот, например, пуговица пришита коричневыми нитками, не в цвет. Алла отпорет и заново как следует пришьет эту пуговицу. Мало того, она, скромная машинисточка, подарит Андрею дорогую импортную куртку. Балованная жена не сообразила, жена не подумала, зато она, Алла, знает, что нужно бедняге Бузыкину!

Неосознанная полемика с Ниной ведется и пластически и ритмически, хотя Алла Нину скорее всего никогда в глаза не видывала. Полнокровной женственности супруги возражает хрупкая женственность возлюбленной, громкой поступи Нины — легкая, летящая походка Аллы. Сокоченевшей статикой спорит ловкая, непринужденная динамика. Тоненькая, точеная фигурка Аллы дана в неостановимом движении, в мобильной изменчивости. Вот Алла, пританцовывая, пересекает комнату машинного бюро, чтобы подойти к телефону — сама беспечность. Вот больная Алла встречает Бузыкина в старых растоптанных валенках, напаянных на джинсовые брючки, в скромной кофте, домашняя, погасшая — сама тишина. Или, принарядившись, в длинной, собственно-ручно сшитой юбке, танцует с Бузыкиным — сама праздничность. Или, наконец, выручает Бузыкина, который, задумавшись, наткнулся на микроавтобус (комедия!) и попал в руки рассвирепевшего шофера, — тут она сама запальчивость, сама ярость. Но во всех случаях, трапезная или праздничная, грустная или веселая, тихая или разъяренная, Алла — на крайнем пределе нервного напряжения. Потому что в любую минуту, хоть сейчас, может решиться судьба.

Коллизия, Бузыкиным созданная, комична, но взрывоопасна. Возможность взрыва обе женщины чувствуют, обе душевно сжались в нетерпеливом ожидании. Нина устала до изнеможения, ждет развязки, жаждет конца. Алла с надеждой смотрит в будущее, ждет выхода из компромисса и настоящего — сызова — начала жизни, которая пока что — всего только запутанный, приблизительный черновик. Так хочется его перебелить, перепечатать без помарок и начисто.

Повторяю, Неёлова честно выполняет правило любовь не играть. Но тут нужна оговорка. Глаза Неёловой, глаза Аллы все-таки повиноваться этому наказу не могут. Глаза, будто два больших экрана, очутившихся в кадре, то и дело озаряются ликующим предощущением счастья. Их свет падает на изолгавшееся лицо Бузыкина.

Ни в одной из ситуаций фильма наш герой

не выглядит столь ошипанным, как в этой, где бы ему сам бог велел распустить хвост, почувствовать себя «мужиком», победителем и повелителем. Увы, не получается. У Бузыкина, когда он с Аллой, какой-то блуждающий, отсутствующий взгляд. Он тут и не тут. Он есть и его нету. К захворавшей Алле он вбегают встревоженный, с корвалолом, валидолом, с цветами. Но взгляд, предупредительно выражающий заботу, устремлен сквозь Аллу — мимо ее вопрошающих глаз. Помятый, криво улыбающийся, всегда в одном и том же невыразительном сером батничке, Бузыкин рядом с Аллой не бывает внутренне свободен, хуже того, внутренне он тут, в этой комнате, даже не останавливается. Да, он присел, да, Алла может пришить пуговицу... Физически он здесь, но душевно он, едва войдя к Алле, уже мчится куда-то, продолжая свой бег. Бузыкина гонит прочь гложущее чувство раздвоенности, разлада с собою, донимают мысли о том, как и, главное, когда, в котором часу он вернется домой.

Алла все это видит вполне отчетливо. И ей не меньше, чем Нине, осточертели постоянные бузыкинские вымыслы. Однажды она произносит в сердцах: «Ты бы врал где-нибудь в одном месте, а то, когда и там и тут, по-моему, хлопотно очень». В другой раз говорит еще проще: «Ты, как тот хозяин, который свою собаку очень жалел и отрезал ей хвост по кускам...» Андрей пытается что-то ей «объяснить», но Алла коротко пресекает объяснения: «Не надо, ну пожалуйста. Эи. Е. привет!»

Если воспринимать тему Бузыкина только лишь в границах пресловутого треугольника, то, пожалуй, сказать в его защиту нечего. Однако, помимо жены Нины и любовницы Аллы, в фильме и в горестной жизни Бузыкина есть еще одна женщина, Варвара. С ее появлением треугольник размыкается, причем амурами тут несколько не пахнет, предложен другой аспект. Варвара, как и Бузыкин, переводит на русский язык иноземную прозу, только он — переводчик даровитый, а она — переводчик плохой, поэтому нуждается в помощи Бузыкина. И Бузыкин спешит ей помочь. Ночь на-

пролет проводит он у Варвары, безгрешно склонившись над письменным столом и редактируя ее перевод. Хотя какая может быть редакция, если Варвара переводит: «коза кричала нечеловеческим голосом»? Бузыкин не редактирует, Бузыкин все зачеркивает и пишет заново. Он пишет, время летит. Алла, застывая на ветру, ждет его, как условлено, у кино, жена, само собой ясно, ждет его дома, а Бузыкин работает, все позабыл, всех позабыл. Потом, среди ночи, спохватывается, звонит обеим, и Нине и Алле, ни та, ни другая, естественно, ему не верят, хотя на этот раз он говорит чистую правду. Комедия!

Варвара же никакого комизма в том, что происходит, не чувствует. Женщины Бузыкина ее не интересуют. Варвара делает вид, будто переживает мучительную драму творческой несостоятельности, горестно курит сигарету за сигаретой, мрачно попивает коньяк, и глаза ее выражают глубокую скорбь. Коль скоро Бузыкин все, как есть, переписывает, значит, ей конец, выходит, она бездарна? Увлеченный работой Бузыкин торопливо и решительно опровергает эту гипотезу: Варвару ему жаль. Он, причиняющий такую боль и Нине и Алле, Варвару, в сущности, абсолютно ему чужую и чуждую, хотел бы спасти. Он даже не замечает, что Варвара только наигрывает, грубовато наигрывает мнимую драму. Весь фокус в том, что нелепая Варвара своей бездарностью вовсе не тяготится. По ее-то мнению, талант или бесталанность — все едино, просто одни умеют устраиваться, другие — не умеют. И если она, Варвара, сейчас словчит и воспользуется бузыкинской отзывчивостью, то в этом ничего дурного нет: все ловчат, кто так, кто эдак. Свое дарование она под вопрос не ставит, скорее, склонна считать, что до сих пор была чересчур непрактична.

Варвара ловчит, а Бузыкин-то Варвару действительно спасает. И она еще, дайте только срок, оплатит ему за это черной неблагодарностью.

Не знаю, кому пришло в голову, что одинокая и безалаберная распустеха Варвара, при всей ее явной непригодности к делу,



«Осенний марафон».
Варвара — Г. Волчек

должна быть показана внешне благополучной, живущей в полном довольстве. Предполагалось, вероятно, что благосостояние Варвары намекает на ее изворотливость. Бездарна, конечно, но своего не упустит. Утверждается это настойчиво. Варваре дарованы шикарные наряды, богатые покои. Боюсь все же, что многочисленные признаки достатка и комфорта отнюдь не помогают, а только мешают Галине Волчек: психологически игра актрисы точна и правдива, но ее героиня, возносящаяся от внутренней аморфности, от растерянности и расхлябанности — к развязному, бузыкинским трудом добытому апломбу, в своей комнате живет, как в гостинице, и одета будто с чужого плеча. Психологическая точность, натываясь на неточности бытовые, социальные, дает в итоге сомнительный результат. Неясно главное: могла ли такая вот Варвара вызвать у Бузыкина желание броситься ей на помощь? Во всяком случае вся тема Варвары воспри-

нимается как условность, не оправдываемая до конца ни логикой жизни, ни логикой комедийного умысла.

Между тем для композиции в целом гораздо выгоднее была бы в данном случае неоспоримая достоверность. Ибо Варвара введена в композицию как раз для того, чтобы отчетливо обозначить ее конечную цель и сквозную мысль, чтобы мы могли рассмотреть Бузыкина не в координатах любви (и не только в геометрически простых очертаниях треугольника), но — в координатах добра.

Девиз прославленного в прошлом столетии московского медика Федора Петровича Гааза гласил: «Спешите делать добро!» Демонстрируемый «Осенним марафоном» парадокс состоит в том, что кругом виноватый Андрей Бузыкин действует вроде бы именно так, как учил доктор Гааз. Он спешит делать добро, торопится на выручку, помогает, поддерживает, спасает, а выходит, что несет с собой одно только зло, и все, кому он себя торопливо раздаривает, либо попадают в беду, как Нина и Алла, либо топят самого Бузыкина, как Варвара.

В чем же дело? В бесхарактерности Бузыкина? В его человеческой мягкости? В безволии? В бездумной неразборчивости, с которой он повинуетя первому же импульсу доброжелательности? В той простоте, которая хуже воровства? В излишней интеллигентской деликатности?

Все может быть, и все эти соображения более или менее близки к истине. Но прямого, словесного или действенного, дидактически четкого разъяснения по этому поводу в фильме нет.

Фильм всего лишь указывает на вопиющий разрыв между побуждениями героя и их ближайшими последствиями, вводит зрителей в еще одну вопросительно разомкнутую володинскую структуру. Структура — просторная, в ней хватит места и для нас с вами. Смеясь над Бузыкиным, мы ведь над собой смеемся, сердясь на него, на себя сердимся, сочувствуя ему... А разве мы сочувствуем ему? В том-то все и горе. Сочувствуем. Очень даже сочувствуем.

● Каждое утро у дверей квартиры Бузыкина раздается звонок, и когда Бузыкин распахивает дверь, на пороге маячит худая, длинная, как жердь, фигура иностранца Хансена. Коллега Бузыкина, профессор Хансен переводит Достоевского на родной датский язык. В Ленинград он приехал, чтобы уточнить некоторые тонкости перевода. Бузыкин, как легко догадаться, не жалея своего времени, помогает и ему. А по утрам они вдвоем с датчанином совершают спортивную пробежку. Цивилизованный, строго соблюдающий режим Хансен всегда в форме. Бузыкин, у которого ночь на ночь не приходится — не всегда, иной раз он бежит через силу, сбиваясь с ног, задыхаясь, ругаясь про себя — но бежит. Утренний свежий город с высоты своих многоэтажных зданий сопровождает данелиевской усмешкой странную пару: Бузыкин в тренировочном костюме бежит, слегка пошатываясь, аритмично, чуть позади него, ровно, не утомляясь и не надрываясь, трусит долговязый Хансен.

Иные размолвки и ссоры Бузыкина с женой происходят на глазах у Хансена, но безукоризненно вежливый датчанин не обнаруживает ни малейшего интереса к причине этих вспышек, омрачающих совместные завтраки. Все происходящее занимает Хансена только с точки зрения филологической: профессор пользуется любым случаем, чтобы пополнить свой лексикон («Как это называется?»). Русский язык он усваивает неплохо, и ему удастся порой щегольнуть такими достижениями, как, например, «маленький раскардаш». Кстати сказать, роль Хансена в фильме Данелия превосходно провел Норберт Кухинке, вовсе не актер — немецкий журналист из ФРГ. Как это нередко в подобных случаях бывает, точно найденный режиссером типаж несколько не уступает по выразительности работам известных артистов. Фигура Хансена вписалась в ансамбль с абсолютной естественностью. Европейская холодноватая корректность Хансена хорошо оттеняет бузыкинскую импульсивность, ничем не нарушаемая невозмутимость Хансена дает выгодный контраст дерганой, суетной, хлопотливой жизни Бузыкина.

А кроме того — и это всего важнее — вместе с Хансеном шутливым и лукавым рефреном возникает в фильме метафора бега. Бегут Бузыкин и Хансен, и утренние их пробежки отмечают неуклонное, неостановимое движение времени, напоминают о том, что время проходит, неозвратно уходит. Если утренний город над ними посмеивается, то после, когда Бузыкин один отправляется в свои странствия, дневные, вечерние или ночные, город выглядит опечаленным. Нет, Ленинград вовсе не напоминает тут о неповторимой красоте своего строгого и стройного вида или о державном течении Невы. Кусочки городского пейзажа даны скупно. Пустынные в рассветный час перекрестки. Поднятые ввысь силуэты разведенных мостов. Новехонькие, вроде бы и не ленинградские даже, однообразные ансамбли отдаленных от старинного центра районов. Но

все эти случайные непритязательные картины, вбирая в себя бегущую фигуру Бузыкина или становясь фоном для двух бегущих фигур Бузыкина и Хансена, сообщают фильму более глубокий смысл.

Бежит Бузыкин. Бегут Бузыкин и Хансен. Бегут за днями дни, и каждый день уносит частицу бытия. Частицы эти, навсегда уносимые временем, могут быть прекрасны и многозначительны, а могут быть пусты и ничтожны, это уж полностью зависит от человека, от того, как он сумеет распорядиться своей судьбой. Вот с какой точки зрения предлагается нам взглянуть на Бузыкина.

Что же касается Хансена, то он не противо-

*«Осенний марафон».
Харитонов — Е. Леонов,
Бузыкин — О. Басилашвили,
Хансен — Норберт Кухинке*



поставлен Бузыкину, а только с ним сопоставлен. Противопоставлены другие. Быстро, на коротке — издательский деятель Веригин (Н. Подгорный); он величаво журит героя за нарушение обусловленных сроков и, между прочим, успевает чуточку брезгливо (ибо крупный начальник до мелких подробностей не опускается) прочесть Бузыкину мораль: Более обстоятельно — пожилой сосед Аллы, дядя Коля: он сперва душит Бузыкина неподдельным благородством, намеревается уехать из Ленинграда в деревню и освободить квартиру, только бы Андрей и Алла были счастливы, а потом, узнав, что Андрей женат, с тем же неподдельным благородством и негодованием отбирает у него ключи. Небольшую роль соседа дяди Коли, которую очень соблазнительно провести в амплуа «благородного отца», Николай Крючков сыграл без всякого оттенка сентиментальности и без малейшей склонности покрасоваться примерной добродетелью. Крючков в этой роли ближе к коммунальной квартире, нежели к театральной сцене, он живет не по законам амплуа, а в соответствии с бытом.

Рядом с душевной прочностью этого человека так очевидна вихляющая, неустойчивая и ненадежная, хотя бы и самая искренняя мягкосердечность Бузыкина.

Наконец, наиболее основательно, принципиально возражая Бузыкину, так сказать, по всем статьям и пунктам жизненной программы, медлительно и важно, наподобие статуи командора, в пределы кадра wpłyвает Василий Иванович Харитонов — ужасающе цельное творение артиста Евгения Леонова. Он чем интересен, этот Харитонов? Он тем интересен, Харитонов, что ему, Харитонову, абсолютно неведомы грехи и слабости, которые мы с вами обнаружили у Бузыкина. А все те доблести, коих Бузыкину не дано, Харитонову отпущены в изобилии. Бузыкин мягок, Харитонов тверд. Бузыкин нервен, Харитонов младенчески спокоен. Бузыкина постоянно гнетет чувство вины, Харитонов преисполнен сознания собственного достоинства. Бузыкин вечно торопится, Харитонову торопиться незачем, он живет размеренно, плавно, благодушествует, а не жи-

вет. Глядя на его круглое, чистое, сытое и довольное лицо, сразу понимаешь, что интеллигентские рефлексии Харитонova не тревожат. Бузыкин безволен, у Харитонova воля несокрушимая, и к цели, перед собой поставленной, он прет, не разбирая дороги, как танк. А ставит он перед собой, перед несколько раздраженным Бузыкиным и сильно заинтригованным Хансеном — бутылку водки. Происходит это в самое неподходящее время, ранним утром, в будний рабочий день. Тем не менее Харитонов действует с глубочайшим, первобытно ясным убеждением — нет, не в собственной правоте, а в том, что вершит некий для всех обязательный и всегда своевременный ритуал.

Сопrotивление бесполезно, Харитонов неотвратим и неостановим. Ссылки Бузыкина на присутствие иностранца только воодушевляют Харитонova. «Русская водка! — говорит он патристично и авторитетно. — Им нравится!» Хансен с живым интересом узнает сразу и русские обычаи, о которых даже Достоевский не подозревал («Тостирующий пьет до дна! Тостируемый пьет до дна!»), и русские выражения, которые в лексиконе Достоевского, увы, отсутствовали. Несколько позднее, постигнув с помощью Харитонova загадочные прелести русского фольклора и научившись петь «Плыли к Марусеньке белые гуси», Хансен, благодаря тому же Харитонову, познакомится с вытрезвителем, а когда Бузыкин (кто же еще? Конечно, Бузыкин!) его из вытрезвителя вытащит, датчанин, очень довольный, спросит: «Андрей, я алкач?» И Андрей подтвердит: «Алкач, алкач».

Но свежие познания Хансена простираются и дальше. «Андрей, а ты ходок?» И Бузыкин уныло согласится: «Ходок, я ходок...»

События развиваются так, что кажется, наш «ходок» вынужден будет, наконец, принять какое-то радикальное решение, разрубить узел, которым стянуты и Нина, и Алла, и он сам. Дочь с мужем улетела на два года куда-то — в неведомую даль, аж к Северному полюсу. А обе женщины, Нина и Алла, вдруг начинают действовать с какой-то поразительной синхронностью — в ней дает себя знать изощренное и умное коварство драматурга.

Алла, разъярясь, уведомила Бузыкина, что бы он к ней никогда больше не смел приходить. Но и Нина, тоже разъярясь, объявила ему: он свободен, может жить, как хочет. Ситуация теперь полностью в руках Бузыкина, благо он и сам разъярился и не желает больше быть прежним. Ему самому уже ненавистны компромиссы. Он не станет впредь подавать руку подлецу, не будет гнуть спину ради паразитки Варвары, не намерен давать поблажку лентяям-студентам. Сказано — сделано! Рука подлецу не протянута, посягательства Варвары отвергнуты, зачет лентяю не поставлен. Даже походка Бузыкина враз изменилась: неторопливо, твердо, с гордым достоинством шагает по коридору преобразившийся герой. Потом, весело похохатывая и приплясывая, Бузыкин убирает опустевшую, покинутую женой квартиру, включает телевизор, стелит себе постель. Ему легко, он один, без женщины, никто не мешает ему начать жизнь наново, начисто, не повторяя былых ошибок. Кажется, слава богу, комедия закончится на бодрой ноте.

Как бы не так! Тут-то и раздается телефонный звонок: Алла сменила гнев на милость. И тотчас же неслышно отворяется дверь: Нина тоже сменила гнев на милость. Обе женщины с двух сторон, одновременно и симметрично, заявляют свои права на Бузыкина. Обе улыбаются — жена здесь, в комнате, устало и смущенно, готовая все забыть и все простить, что было, то прошло; любовница — там, на другом конце телефонного провода и на другом конце города, сияющая, встречающая — впервые! — долгожданное счастье. У Андрея опять растерянное, беспомощное лицо, он опять произносит какие-то невразумительные фразы, изо всех сил стараясь найти слова, которые означали бы для Нины — одно, для Аллы — другое, но для обеих — непременно хорошее. И Нина, которая все поняла, опять смотрит на него с холодным презрением. И Алла, которая тоже все поняла, тоскливо бросает трубку.

И снова утро, снова датчанин у дверей. Снова бегут Бузыкин и Хансен. Снова одна за другой уходят, исчезают частицы бытия. Ко-

медия Георгия Данелия, как и обещано было, кончается печально. Назиданий она с собой не принесла, комедия, в движении которой гармонично соединились Данелия и Володин, — никому не урок. Однако, как говаривали в старину, она содержит в себе пищу для размышлений.

Л. Закржевская

Быть самим собой

«УТРЕННИЙ ОБХОД»

Сценарий А. Гребнева. Постановка А. Манасаровой. Оператор Г. Абрамян. Художник Н. Мешкова. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор А. Хасин. «Мосфильм», 1979.

Не правда ли, есть что-то холодающе-тревожное в этом сочетании слов — «Утренний обход»? Больные всегда ждут и побаиваются утреннего обхода. Ведь подводится некий итог прожитому дню, проясняется картина заболевания, а главное — вселяется надежда, что все еще будет хорошо...

Герой этого фильма — врач. Тот человек, в чьих глазах окружающие стремятся уловить правду, прочесть свой приговор. Врач должен быть милосерден. В конце концов, он обязан не только лечить. Дарить надежду, поддерживать дух — это тоже его профессиональная обязанность. Безжалостно правдивым он имеет право быть только к себе.

Так и поступает доктор Нечаев. Мы застаем его в трудную пору подведения первых жизненных итогов, когда настала необходимость осмыслить прошлое, трезво оценить настоящее, задуматься о том, что ждет впереди.

Льву Сергеевичу Нечаеву — тридцать девять лет. Он заведует отделением в крупной московской больнице. Разведен, детей не имеет. Вот, пожалуй, и все его анкетные данные. Есть у него старенький «москвич», скорее всего пода-

ренный тестем во времена, когда Лева Нечаев во всех смыслах подавал большие надежды и казался вполне подходящей партией для профессорской дочери. «Москвичок» порядком разочарует его, но и выручает тоже, когда среди ночи приходится срываться по звонку из больницы.

...Мы входим в картину свободно, как входят приятели в квартиру Нечаева. Сюда можно нагрянуть в любое время суток. Одному — когда у тебя плохое настроение. Не одному, с едва знакомыми симпатичными девушками — когда у тебя хорошее настроение. Можно наведаться с женой — душевно справить вечерок или отсидеться от жены — «перезимовать» ссору.

Но чаще всего к Лева приходят компанией. «О, сколько лет, сколько зим! Как ты вырос, как ты похорошел!» — «Привет, старик!» И вот уже дым коромыслом — кто-то жарит бифштексы или яичницу, кто-то чинит телевизор, кто-то развлекает «милых дам» стихами.

Дух свободы царит в этом доме. Здесь действует неписанный закон; не говорить «красиво» и о «важном». Здесь профессор-нейрохирург, инженер-электроник и прочие вполне серьезные люди, подзадоривая друг друга, со студенческим азартом шутят, «травят» байки, придумывают розыгрыши.

Не отстает от гостей и хозяин. «А вы правда циркач?» — переспрашивает его кто-то из новых знакомых. «Мы не любим, когда нас так называют... Не циркач, нет. Артист цирка», — очень прочувствованно отвечает Нечаев очередной Танечке или Женечке, которым интересно послушать и «про животный мир», и «про цирк» и вообще ужасно нравится в этой своей, милой обстановке.

В шуме и суматохе никому не приходит в голову присмотреться повнимательнее к хозяину дома. Лишь нам, зрителям, да и то не сразу, заметен перепад его настроений. Мы видим, как первоначальное оживление сменяется терпеливым спокойствием, усталой самоуглубленностью, мрачноватой отчужденностью. И мы вдруг понимаем, что его короткие, немного рассеянные реплики невольно выдают его внут-

реннее огорчение, может быть, и раздражение происходящим, а старательно проговариваемые шутейные тирады, адресованные случайным посетителям, лишь подчеркивают натужность, вынужденность его «дуракаваляния».

А. Мягков играет эти сцены тонко, многозначно, с максимальным жизненным наполнением каждого мгновения роли. Импульсивные вспышки веселья, нечаянные уходы в себя и почти цирковые эскапады, в которых он разряжается, избывает накопившееся раздражение, образуют сложную партитуру чувств. Ее читаешь «с листа» актерского лица, как в музыке, невольно следуя за мелодией эмоциональных состояний героя, сопереживая ему.

Мы не знаем, когда сложился этот стиль «открытого дома». Но на сегодняшний день Лев Сергеевич в какой-то мере еще и жертва собственного гостеприимства. «Открытый дом» превратился в «проходной двор». Хозяйничают здесь все, кому не лень, хозяину же, как бедному родственнику, негде притулиться. Кто-то «увел» книжку, кто-то разбил любимую чашку... Не пора ли Нечаеву закрыть дверь перед бесцеремонными, хотя и славными гостями, навести порядок в своей жизни? Может быть, он не хочет осложнять отношения с приятелями, идет на поводу у них?..

Неожиданно, к слову, возникшее выражение «идет на поводу», думается, подразумевалось авторами фильма, имело для них определенный смысл. Во всяком случае, в финале картины оно вдруг обретает свое визуальное, образное воплощение. Но об этом речь впереди.

Мы вошли в фильм, не заметив тех «эстетических швов», тех створок, что отделяют реальную действительность от экранного действия, и как бы с порога стали его участниками. Увлеченные происходящим, мы не сразу задумываемся о том, как «это сделано». Такова, видимо, художественная установка авторов фильма — максимальная узнаваемость во всем, позволяющая и, более того, повелевающая зрителю «примерить на себя» жизненные ситуации фильма.

Тяга драматурга А. Гребнева к достоверности и узнаваемости, его «диагностическая»

социальная наблюдательность, его особый вкус к речевым характеристикам персонажей, его дар видеть метафору в обычной бытовой детали — этот привычный, памятный по многим фильмам гребневский стиль понят и активно поддержан режиссурой. А. Манасаровой близки и проблематика Гребнева и форма его драматургического мышления. Недаром это их вторая совместная работа — после фильма «Вы мне писали».

Достоверность, узнаваемость заявлены в фильме как стиливая доминанта.

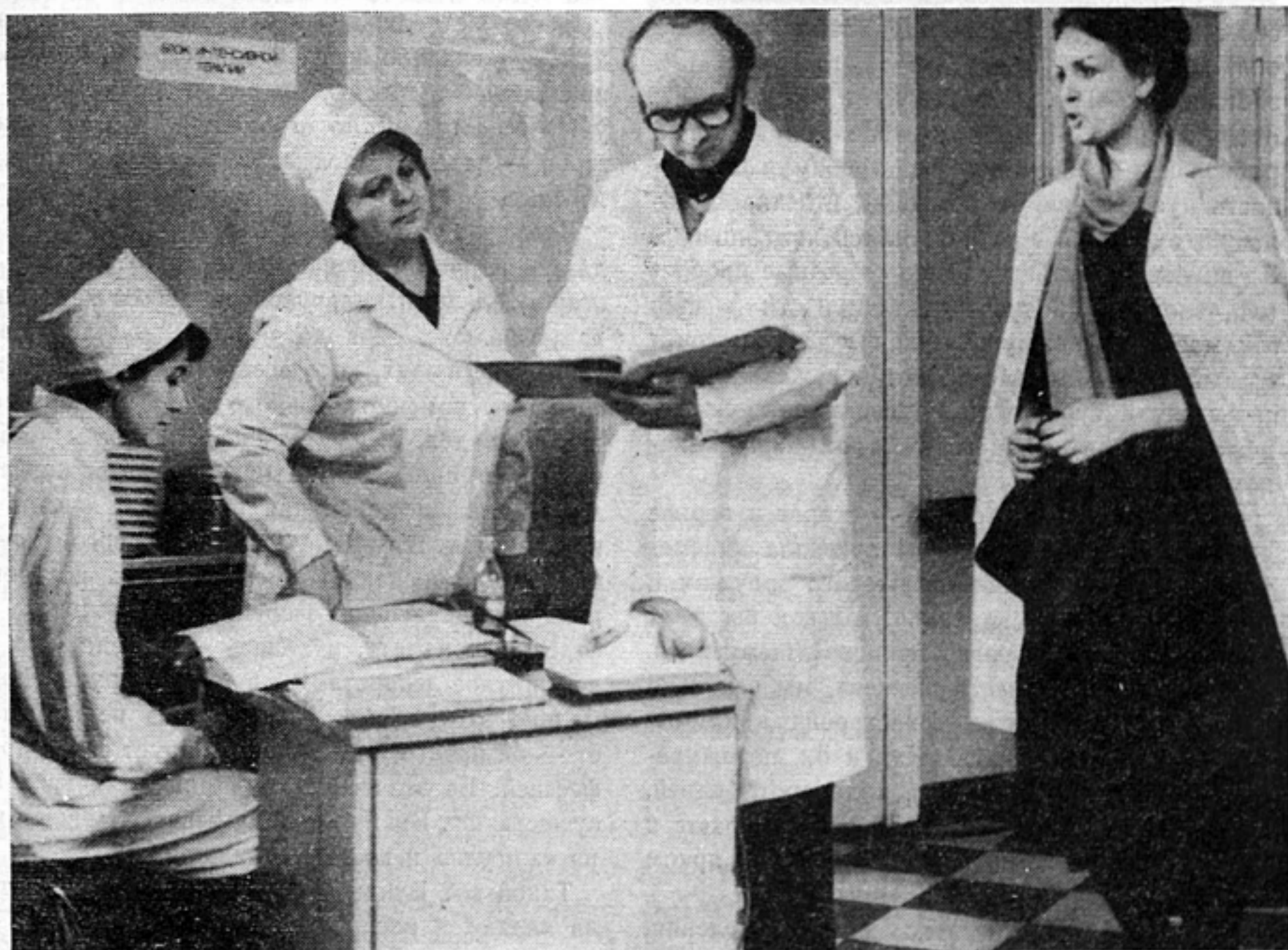
Нам знакома по-своему уютная в своей холостяцкой неприбранности нечаевская квартир-ка, увешанная курьезными вывесками и табличками — приношениями «постояльцев». Мы и сами когда-то играли в эти игры, хранили парочку «отлитых в металле» благопристойностей — на потеху друзьям. Нам встречались у

кого-то в гостях и завсегдатая этой квартиры — «гений дружбы» симпатичный Будкевич (В. Абдулов) и вальяжный «малыш» Малишевский (Ю. Волынцев) — профессиональные «знакомые знакомых», наши общие приятели.

Нам показалась близкой, «своей», как бы изнутри города, с точки зрения москвича, запечатленная столица: этот поворотик с Крымского моста, эта панорама «от сих до сих» Углого переулка, снятая, по всей видимости, с эстакады у Савеловского вокзала — позавчера мы проезжали мимо на троллейбuse.

Достоверно обрисована и обстановка больницы — с ее тревожно-деловой атмосферой; с неунывающими, трогательно сплоченными пе-

*«Утренний обход».
Нечаев — А. Мягков (в центре)*



ред лицом общего горя старушками; со всепонимающим, готовым на сиюминутный отклик медицинским персоналом, с этими Розочкой, Ниночкой, Райсой Павловной, Татьяной Антоновой — без их «фронтальной» рабочей притертости друг к другу пойдешь повоюй за жизнь; с обжитой дежуркой, уютными коридорами и гулкими больничными лестницами, на которых кого не продувало сквозняками...

И еще немало пусть мимолетных, но подкупающих своей «знакомостью» — временных, бытовых, географических — штрихов и подробностей рассыпано, а на самом деле со вкусом к жизненной фактуре и точным смысловым прицелом подобрано создателями ленты.

Вот в тамбуре электрички какая-то женщина, превозмогая смущение, заговаривает с Нечаевым и его спутницей (к этой поездке за город мы еще вернемся), задает нескладные вопросы, угощает пирожками, зачем-то рассказывает о себе: у нее муж и двое взрослых сыновей, а она всякий раз уезжает за город с «поездом здоровья». «Тут большинство незнакомые, очень удобно»... Какие семейные драмы, какая робкая и в то же время неистребимая потребность пусть даже в случайном, но живом общении ощущаются в этом маленьком эпизоде. За ним вдруг встают вполне серьезные проблемы человеческой коммуникабельности в наш век массовых коммуникаций. Только ли спортивный энтузиазм заставляет эту женщину за пятьдесят в туристском одеянии каждую неделю отправляться за город в компании незнакомых людей?

«Эстетика узнаваемости» — старое и верное оружие из художественного арсенала кинематографа. Взятые с помощью этого оружия в плен, «купленные» картиной, мы как бы даем подписку о причастности к происходящему в ней. Поставив себя на место Нечаева, мы невольно разделяем его чувства и настроения, задумываемся над его судьбой. Как и он, переживаем «момент истины», когда водоворот будней, их суэта, их самодвижение вдруг замирают и мы остаемся один на один с собой при ярком свете дня.

Проблемы нравственного самоопределения, духовной реализации современной личности, по-

ставленные во главу угла фильма, требуют и от нас напряжения души, энергии мысли. «Утренний обход» — из тех фильмов, что задают острые вопросы и требуют на них недвусмысленные ответы.

Итак, Лев Нечаев. Врач милостью божьей. Любит и знает дело, которому служит верой и правдой, преданно и без громких слов. С неизбывным расположением к людям, с неподдельным вниманием к человеческим судьбам (а, говорят, профессия врача «закаляет», вырабатывает иммунитет к чужому страданию) выполняет он свою трудную работу. Бескомпромиссность и полная самоотдача в данном случае вовсе не дежурные слова, а реальные деловые качества доктора Нечаева. Его уважают и ценят на службе, искренне любят друзья, больные в Нечаеве души не чают. Казалось бы, чего еще надо человеку для счастья?

И все же редкие минуты затишья и раздумья — спасибо бывшей однокурснице Кларе, приехавшей в Москву по делам, поселившейся у Нечаева и властно оградившей его от визитеров, — навевают на него мысли не слишком веселые.

Дело, разумеется, не в том, что квартира его давно не отремонтирована, что сам он ходит в старом плаще и выдавшей вида кепочке, ездит на развалюхе, едва дотягивает до зарплаты. Нечаев не из тех, кого всерьез могут занимать проблемы комфортабельного быта. И, конечно же, не из тех, кто умеет сделать из медицины выгодную профессию и прекрасно поживает, добра наживает, получая приличные суммы в конвертиках. В фильме есть такой персонаж — вполне преуспевающий медик Букин, постоянно пристраивающий очередного «нужника» в отдельную палату, рукопись — в редакцию, а дефицитное лекарство — в нужные руки. Формально этот самый Букин закона не нарушает — он просто умело манипулирует своей профессией. Ее этические традиции для него не существуют. Букин, не задумываясь, меняет их на «жигули» и кожаный пиджак.

Такой вот Букин и ему подобные врачеватели являются распространителями эпидемии — сущей чумы! — рвачества. «Спасибо — некра-

сиво, эскулапу надо в лапу» — этот «фольклор» родился благодаря таким вот букиным.

Один из гостей Нечаева, этакий эстетствующий хам со знанием итальянского (эту роль колоритно и не без сарказма сыграл В. Ивашов), покровительственно-снисходительно, «похлопывая по плечу», заявляет: «Стариков становится все больше, больница сейчас дефицит. А ваш брат, медик, этим пользуется». Горячая и ерничая, Нечаев «отбрасывает» и фактически выставляет из дома этого самого Олега. Но...

Но ведь и близкие друзья, вполне хорошие люди, живут, «как все», смотрят сквозь пальцы на имеющие место быть «рецидивы мещанской, мелкобуржуазной психологии» среди «отдельных букиных и олегов».

И все-таки — благополучные и благоустроенные, они недаром спешат в его типовую каморку на седьмом этаже — отвести душу, порадоваться, что живет на свете Левка Нечаев, свободный человек, который не участвует в модных гонках за лидером. Если хотите, они эгоистично пользуются им, берут напрокат его время, его благорасположенность к людям, очищают легкие озоном его душевной чистоты. Они искренне хотят помочь ему — скажем, пристроить к перспективному делу, обещающему положение, деньги, жизненный успех. Но тут он непреклонен: когда дружба принимает деловой характер, это уже не дружба. «У меня все в порядке. Я сам все сделаю, возьмусь за ум, когда будет нужно».

Нужно, и давно пора. Нужно сосредоточиться, собрать материал, опубликоваться, защититься. Нужно для дела. Для внутреннего чувства самоосуществленности. Лишняя десятка Нечаеву тоже не помешает. Но ему претит эта настырная погоня за престижем, за удачей, за теплым местечком. Ему отвратительно умение пристраиваться, извлекать пользу — маневрировать локтями. Его шумное, но в общем-то одинокое, затянувшееся мальчишество выглядит по нынешним временам какой-то странной душевной саморастратой, а его открытая всем квартира — заповедником бессребреничества.

Он сам понимает двусмысленность своего по-



«Утренний обход».
Клара — А. Вознесенская

ложения: чей-то поезд ушел, чей-то застрял на станции — очередная чехарда с теорией относительности. Он-то знает, что на правильном пути, но ведь и другие куда-то движутся. «Не надо печалиться, вся жизнь впереди», — эту песенку «Самцветов» с пластинки, приобретенной Кларой в провинциальном покупательском раже, Нечаев напевает с явной самоиздевкой.

Пожалуй, важнейшей в понимании авторской мысли фильма становится сцена на даче давнего приятеля Нечаева, Алика, бывшего служителя юриспруденции, ныне модного поэта-песенника. Эту небольшую, но, может быть, лучшую свою роль с откровенным чувством самоиронии, на грани абсолютной слиянности с образом, но и с ощутимой авторской дистанцией по отношению к персонажу играет В. Гафт.

Сюда, на дачу, случайно забредет Нечаев вместе с юной Алей, прячась от осенней

измороси. Дача — в порядке, хозяин — в наилучшей форме, впрочем, несколько рассеян и озабочен: ожидается приезд музыкального светила — деловая, творческая встреча. А пока оно не приехало, за быстренько-скромненько организованным столом, а затем в кабинете с камином и креслами происходит беседа, в которой режиссер как бы заземляет во времени и пространстве происходящее на экране, расставляет запятые и точки в разговоре о главном герое, о судьбе поколения нынешних сорокалетних.

«Была мода на лентяев — кончилась, — вступила в разговор жена Алика, Регина, крайне деловая женщина. — Теперь все хотят жить нормально. А для того, чтобы жить нормально, надо работать». И Алик работает, вернее, зарабатывает, выдавая на-гора свои песенные вирши, не очень искренне грустя о временах их с Нечаевым молодости, овеянных энтузиазмом первых студенческих строительных отрядов, романтикой альпинистских восхождений, поэзией туристского фольклора.

Глобус крутится-вертится, словно шар голубой... Пьем за яростных, за непохожих, за презревших грошовый уют... Не за огонь люблю костер — за тесный круг друзей... Какая это была песенная пора! Как молоды мы были, как верили в себя! Но... первый тайм мы уже отыграли...

«Я тебе, Левка, завидую, что ты лентяй. А стало быть, живешь непринужденно», — последнюю половину фразы Алик с ходу пытается «вставить в строку». Уже машинально. Ностальгия — ностальгией, но жить-то надо нормально...

«Куда уходит время?» — такая фраза тихо и печально, как осенний лист, прошелестела в разговоре. «Время переходчиво», — ответил один очень мудрый человек.

...И одно лишь сумели понять: чтоб тебя на земле не теряли, постарайся себя не терять.

Это трудно. Это требует известного мужества — в условиях, не ставящих человека в экстремальные обстоятельства окончательного выбора, не требующих от него «священной жертвы» — сохранять в себе потребность под-

вижничества, отстаивать чистоту своих моральных критериев и, наконец, элементарно: во всеуслышание называть вещи своими именами.

...Нечаев высказал Букину все, что думал о нем. В присутствии коллег, публично назвал его «фельдшером с ученой степенью». «Будь моя власть, я бы никогда не доверил вам ни одного больного. В лучшем случае — с насморком. И то, если можно извлечь какую-нибудь выгоду», — громко и отчетливо прозвучало в больничном коридоре. А потом, в кабинете главврача Лидии Михайловны, устроившей Нечаеву «душевную» проработку по сигналу тут же принявшего меры Букина, в ответ на ее упорную просьбу уладить это дело в своих же интересах, четко и недвусмысленно дважды повторил свое «нет».

Одним из достоинств «Утреннего обхода» — и в этом несомненная заслуга режиссера — является яркость социально-психологических характеристик персонажей второго плана. Мы уже говорили о любопытных работах В. Ивашова и В. Гафта. Не менее интересными представляются и два женских блиц-портрета. И жена Алика Регина (Е. Санько) с ее очаровательным цинизмом и трогательно-откровенным «такова се ля ви», и главврач Лидия Михайловна (Н. Архипова), дама с положением и следами былой красоты, кокетничающая своим обаянием чуткой начальницы, поднаторевшая в демагогических приемчиках, — острые и узнаваемые характеры.

Нет, Нечаев не изменит своим принципам, он останется «лентяем», старым корешем, верным ушедшей юности. Ершистый, сердитый, заводной, насмешливый, какой угодно, он не может быть «умненьким-благоразумненьким». Он не способен «жить нормально» в свете представлений преуспевающих потребителей жизни.

Правда, Нечаев порой может идти у кого-то на поводу, может попустительствовать сложившимся обстоятельствам, сам этого не желая. Не лезть же на стенку по каждому поводу, не князь же Мышкин он, в конце концов! Но уступчив он и терпим до какого-то момента: при всей неизбежной адаптированности к окружающему, дух его отчетливо автономен и отверга-

ет всяческие покушения на вторжение. Точка. Ни шагу дальше — за нами наше собственное «аз есмь».

Эта сторона характера Нечаева по-своему интересно раскрывается и в его взаимоотношениях с «женской половиной» фильма. Промелькнувшая реплика о бывшей жене «она \ была слишком активной и давила на меня» многое объясняет. Терпит фиаско в своей решительной попытке наставить Нечаева на путь истинный, приручить, а может быть, и «заполучить» Клара — не случайно рефреном ее дружеских наставлений Нечаеву становится фраза: «Тебе нужно жениться!» Правильная, обстоятельная, четко мыслящая, деловито поступающая, мужественная в своей женской обездоленности, в чем-то безнадежно ограниченная, Клара являет собою вариант не однажды описанной критикой современной «деловой женщины».

Да, на службе у нее все в порядке. Отличник здравоохранения. Кандидат наук. Вот на симпозиум приехала. Ценят. Выдвигают. И есть за что! «Ты знаешь, я не застряла в своей провинции», — с достоинством сообщает она Нечаеву.

Личная ее неустроенность также предусмотрена экранным характером «деловой женщины». В этом смысле Клара также вполне традиционна. «А я, кстати, тоже не замужем», — как бы между прочим скажет она Нечаеву.

Не поддающимся классификации, неповторимым становится этот образ благодаря А. Вознесенской, ведущей роль с внешней суро-

*«Утренний обход».
Алик — В. Гафт,
Нечаев — А. Мягков,
Аля — Е. Коренева*



востью — все-таки «деловая женщина»! — но и с глубоким, трогательным сочувствием к своей героине.

Сколько подлинного человеческого тепла, сколько неумелой, «не востребованной», самое себя стесняющейся, в чем-то «осолдафонившейся» женской нежности в ее отношении к Нечаеву. Сколько горечи, всепонимания и достоинства в прощальной ее записке!

Печально закончилась и «история любви» Нечаева к Але — милому созданию, в меру искреннему, в меру ироничному, в меру своему.

Увлеченный Алей, Нечаев, однако, замечает и ее очевидную нравственную неразборчивость, и немножко искусственную неприкаянность, и инфантилизм балованной девочки, привыкшей получать все, что захочется. Хватит с него и одной профессорской дочки. В Але он интуитивно опасается все той же невыносимой для него женской «активности». Разведывательный звонок нечаевскому главврачу из Академии наук, увы, подтверждает опасения Нечаева...

Е. Коренева играет Алю, не осуждая и не оправдывая, но глубоко принимая к сердцу этот достаточно распространенный, узнаваемый, современный характер.

Может быть, впервые в жизни столкнувшись с человеком, ставшим ей по-настоящему необходимым, и осознав свою беспомощность перед ним, эта «типовая» хипповая девочка переживает спасительную для нее драму самоосознания?

Третья женщина пройдет краешком фильма, по касательной к экранной биографии Нечаева. И все же едва знакомая ему Леля — так зовут жену тяжелого больного, — она-то и есть, наверное, для Нечаева идеал женственности, пример всепоглощающей любви. Он тянется к этой недостижимой для него женщине, он ценит ее молчаливое достоинство в беде, он думает о том, что же обручило эту молодую красавицу с немолодым и некрасивым мужчиной. К сожалению, этот побочный сюжет остался в рамках функциональной заданности — чтобы мы поняли, какой любви ждет Лев Сергеевич Нечаев, но он мог бы более органично прорасти в ткань фильма.

● Давно не навевались приятели. Уехала Клара. Не позвонит больше Аля. Непривычно. Тихо. Грустно.

Врожденный нравственный стоицизм, выработанная профессиональная выдержка и чувство юмора — вот проверенные средства, исключительно помогающие от «драмы одиночества», переживаемой Нечаевым. Впрочем, в сущности, «Утренний обход» — монодрама, вся тяжесть осуществления авторского замысла возлагающая на плечи главного героя фильма.

Надо отдать должное: Андрей Мягков справился со своей задачей прекрасно. Это не просто хорошо сыгранная роль. Да и для такого профессионала, как Мягков, подобная шкала оценок вряд ли уместна. Мягков всегда играет хорошо. Тут дело в другом. Роль Нечаева — это работа, может быть, наиболее полно и адекватно выразившая актерскую тему Мягкова.

...Наверное, самое загадочное и непостижимое в актерской судьбе — это самый факт появления того или иного актера на кинематографическом горизонте. В самом деле, когда, как и почему на смену одним нужным и любимым героям и актерам приходят другие — нужные и любимые? На каких перекрестках закономерного и случайного, исторического и личного вершатся актерские судьбы?

Творец экранного образа человека современности, киноактер в своем творчестве по-своему выражает свое время, отдает ему на вечное хранение свой облик. Всякая яркая актерская индивидуальность — это своего рода документ времени, его матрица. По летописи актерских лиц мы изучаем черты эпохи.

Как и многих других актеров его поколения, время призвало на экран Андрея Мягкова.

Поначалу наши встречи с актером носили достаточно случайный, «пробный» характер, хотя и среди первых экранных работ Мягкова были такие интересные роли, как Алеша Карамазов. Кинематограф шестидесятых годов как бы присматривался к актеру, как бы искал его гримы, «исторические атрибуты» и парики, как бы испытывал Мягкова. Испытывал... на что? На будущие роли.

Они пришли. Он стал играть их без грима,



*«Утренний обход».
Нечаев — А. Мягков,
Букин — А. Филиппенко*

атрибутов и париков. И в них мы узнали своих современников.

Герой Андрея Мягкова внешне не героичен, и это тоже симптом времени, потому что мы давно поняли, что сила духа — главный признак героической личности — далеко не всегда совпадает с физической силой, с обликом «сильного» человека.

У Мягкова обаятельная, немного взвинченная скороговорочка, иногда вдруг какие-то отчаянно-беззащитные интонации. Ни белозубой, «на тридцать три» открытой улыбки — он улыбается редко, застенчиво, чуть просительно и в то же время озорно: почти не меняясь в лице, вдруг засветился изнутри и — лукавые чертики в глазах. Ни кудрей до плеч, украшающих нынешнего мужчину. «А я лысый», — с трогательной беззащитностью сообщает он очевидную истину.

Да, мягковский герой внешне обыкновенен. Чем же этот ничем особо не примечательный человек, похожий на нашего соседа из квартиры напротив, оказался так близок тысячам кинозрителей? Огромный зрительский успех «Иронии судьбы...» и «Служебного романа» — тому свидетельство.

Собственно говоря, современный герой Мягкова — это интеллигентный, духовно стойкий человек, рискующий оставаться самим собой в обстоятельствах, располагающих к некой унификации чувств и поступков, это личность, противостоящая потоку.

«Человек изнутри» — такое определение, возникшее как бы в противовес, а вернее, в разви-

тие понятия «человек со стороны», промелькнуло недавно в критике.

«Человек изнутри» — герой, выражающий время, неотделимый от повседневности, от реального быта — быта, который вовсе не отрицает бытийственных проблем — лишь гримирует их, как бы уводит из интерьера в экстерьер. Мягков умеет показать то и другое одновременно. Его герой — достоверно бытовой и в то же время бытийственный. Актер не встает на котурны и не впадает в бытописательский эмпиризм.

«Человек изнутри», сыгранный А. Мягковым, — это цельный человек.

Он не разменивает на мелкую монету свою живую человеческую душу.

●

Финал «Утреннего обхода» вносит интересные, не поддающиеся логизированию (а это и есть признак подлинного искусства) не коррективы, нет, но дополнительные ощущения, обертоновые «подсмыслы» в достаточно четко прозвучавшую тему фильма.

...Покинув кабинет Лидии Михайловны, Нечаев столкнулся во дворе с исполненным чувства оскорбленного достоинства Букиным, вполне импозантно оседлавшим своего «жигуля», сей же миг с легким фырканьем скользящего за больничные ворота.

Распростившись с чуть позже появившейся медсестрой Ниночкой — «Привет жениху!» — пытается и Нечаев расшевелить своего озябшего «москвича». Увы, машина не заводится. Нечаев останавливает проезжающий мимо снегоочиститель.

Вышедшая на крыльцо Татьяна Антоновна долго смотрит ему вслед с материнским сочувствием.

Так, на буксире у буйволородной махины и проследовал Нечаев через город. И вот уже знакомый перекресток. «Стоп! Стоп! — кричит он водителю. — Остановись!»

Но у водителя в кабине — девушка. Они болтают и смеются. Смеются и болтают. Они не слышат Нечаева. Они совершенно забыли о нем. «Стоп! Хватит! Все!» Напрасно.

Пассажиры из соседних машин, видя комическую эту ситуацию, пытаются помочь поте-

рянно улыбающемуся, крутящему пальцем у виска (что он, рехнулся там, что ли?) Нечаеву. «Стоп! Все! Все!» Тщетно.

Мимо дома... с песней?

Поэтический троп в последовательно «прозаической» ленте?..

Каждая метафора в таком «грубом, зримом» искусстве, как кино, ни в коем случае не должна существовать нарочно, напоказ, торчать, словно изюминка в булке.

Она должна быть «замешана» в тесте фильма, быть очень конкретной, «функциональной», вырастать из действия и «обслуживать» его.

Жизненная достоверность, абсолютная сюжетная оправданность этой сцены (барахлит машина, попросил отбуксировать...) лишь усугубляют, конденсируют авторскую мысль смутным предощущением тревоги, возникшей чуть ли не в самых первых кадрах фильма.

Идти на поводу... зависеть от обстоятельств... принаравливаясь к окружающему... Семантические оттенки этих фразеологических тождеств почти неуловимы. Кто возьмется взвесить на электронно-справедливых весах эти «чуть» и «чуть» столь привычного нам чуть-чуть? Кто сможет определить — воспользуемся названием другого фильма, по странному совпадению также повествующего о врачах, — степень риска быть самим собой? И не грозит ли каждому из нас опасность подчиниться инерции чуждого движения?

А может быть, кому-то лишь кажется, что мы плывем по течению, тащимся на буксире, когда нам самим вполне ясно, что руль-то в наших руках? И в конце-то концов, такая ли уж это абсолютная мудрость, что счастлив лишь тот, кто прочно оседлал жизнь! Благополучен — это да, пожалуй. Но вот счастлив ли?.. Нет, доктор Нечаев не меняет своей внутренней свободы на стабильность и благополучие.

Эти и множество других вопросов таит в себе символический постскрипtum «Утреннего обхода», неожиданно выводящий фильм на уровень философских размышлений о человеческой судьбе, о глубинном смысле жизни.

«Да постигну я свой предел...»

Ю. Коршак

Приемные сыновья в поисках наследства

«ЧЕТВЕРО ИЩУТ МИЛЛИОН»

Автор сценария и режиссер А. Эпнерс. Оператор К. Залцманис. Композитор У. Стабулникс. Рижская киностудия, 1979.

Фильм режиссера Ансиса Эпнерса, как ни парадоксально это звучит, слушать важнее, чем смотреть, хотя снимал его тонкий и очень наблюдательный мастер документального кино рижской школы Калвис Залцманис. Широкоэкранное зеркало фильма отражает с предельной достоверностью будничную и типичную по внешнему рисунку жизнь латышской деревни. Но если убрать звук, то жанр картины (а это полнометражный документальный фильм в пяти частях) можно будет определить однозначно — киноочерк из серии «На полях страны». Автор же картины поднимает ее до пафоса публицистического. Это картина — о предчувствии еще не сделанной работы, фильм-проблема, которую автор поднял, зафиксировал и бросил, как штангу, не в силах более удерживать рекордный вес на вытянутых руках. Да и «по штату» он не обязан долго держать эту штангу, в отличие от героев его фильма, которым штангу надо поднять и нести дальше.

«Четверо ищут миллион» — первый полнометражный фильм Ансиса Эпнерса. Эпнерс — режиссер, ищущий себя в темах разного плана. В Союзе кинематографистов в Москве на обсуждении своего фильма он увлеченно рассказывал сразу о трех новых темах, которые его волнуют и которые он собирается экранизировать. Одна из них — своеобразное этнографическое исследование, связанное с историей орнаментов. Интересно, что все три будущие темы не имеют никакого отношения к сельскому хозяйству. Тем более заслуживает

нашего уважения эта его работа — за степень проникновения в материал, за глубокое раскрытие характера нашего современника, возделывающего землю, ту, которая родит наш хлеб.

Молодые хозяева земли

Фильм начинается с зимнего пейзажа, с ветвистой кроны одинокой сосны в заснеженном поле (первый кадр словно визитная карточка представил нам оператора-художника) и такого текста за кадром: «Все это началось четыре года назад... Четверо выпускников Латвийской сельскохозяйственной академии — лесовод Янис Дуклавс, инженер Ивар Вилкс, агроном Роберт Дилба и технолог Петерис Мицанс — вызвались возглавить одно из самых больших и самых отстающих хозяйств республики. Все вместе. (На экране четыре парня в поле.) На почин молодых специалистов сразу же отреагировали телевидение, радио, пресса. Их называли «ростками будущего», «разведчиками грядущего» и «молодыми хозяевами земли». Но... ожидавшегося резкого подъема хозяйства почему-то не последовало...»

Вот этот «особый тон рассказа», по известному выражению Достоевского, который Ансис Эпнерс предложил с самого начала, и стал своеобразным камертоном фильма. О чем в дальнейшем ни идет речь — о потерях и недороде, о технике и бедности почв, о странностях планирования и человеческих взаимоотношениях, — аналитический подход автора к проблемам делает их интересными для многих категорий зрителей. И именно потому, что автор умело втягивает зрителей в круг своих размышлений, раскрывает ход мыслей героев фильма и делает зрителей соучастниками их поисков, надежд и разочарований. Диалектику поднятой проблематики — вот что удалось уловить и воссоздать на экране автору фильма «Четверо ищут миллион».

Такой угол зрения объясняет многое: и отсутствие драматургически развитого сюжета, и мощную словесную нагрузку, которая как бы намеренно призвана заполнить «изобразитель-

ные паузы» и, в силу своей значительности, сводит порой изобразительный ряд именно до такой функции, и тонкую авторскую иронию. (Вот пример иронической интонации, характерной для фильма: «Их ждала Пиебалга. Край в самом сердце Латвии, где просветители и поэты, музыканты и ученые издавна вырастали с гораздо большим успехом, чем хлеб».)

Но как бы ни иронизировал Эпнерс, в подтексте его иронии — не забавная шутка, а боль за изначальную, но все еще до конца неосуществленную крестьянскую мечту. Эта боль ощутимо стучит в сердце автора. Мы узнаем, что в колхозе Пиебалги, куда пришли четверо выпускников сельскохозяйственной академии, больше половины жителей — пенсионеры и нетрудоспособные, их средний возраст — 55 лет; в колхозе 600 тысяч рублей долга государству, частая смена руководства, бегство молодежи из деревни в город и так далее. Такова картина хозяйства, куда пришли «молодые хозяева земли» (здесь вполне уместны эти кавычки, потому что хозяевами им пока еще только предстояло стать). Даже взяв власть в колхозе в свои руки, они оказались не в состоянии немедленно остановить процесс его сползания по наклонной хронического отставания, так как долг колхоза государству постепенно достиг уже миллиона рублей. Одного желания сделать «как нужно» оказалось, таким образом, мало.

Здесь логически вырисовывалась завязка сюжета, и она, как минимум, предполагала два пути. Четверо, которые ищут миллион, — разве это не захватывающая тема для остродраматического действия? Но Эпнерс решил иначе. В тексте фильма есть фраза незаметная на первый взгляд, но важная для понимания композиции картины: «Пиебалга привыкла спешить медленно». И вот в неторопливый говор коренных жителей — пиебалгчан вплетаются фразы, предложения, а потом и монологи героев фильма. Они ведутся в разных местах: то на ферме, то в семейном кругу, то на празднике, посвященном окончанию посевной, но чаще всего на земле, в поле. Вот старый Валиныш с лукавым крестьянским взглядом, как у Яна Вериха, говорит с ухмылкой: «Те-

перь все ждут, что молодые специалисты эту самую землю преобразуют до неузнаваемости». А на экране в это время — ковш экскаватора старательно, но без особого успеха извлекает из земли громадный валун.

Есть кадры, которые остаются в памяти надолго. Это значит, что образы, которые рождаются тут же на наших глазах, достигают цели. Они начинают самостоятельную жизнь, рожают свою правду киноизображения. Ведь даже случайно включенная в картину деталь или предмет, вплетенный в его художественную ткань, перестают быть случайностью, так что рожденная ими правда уже не зависит больше от намерений автора.

«Четверо ищут миллион», без сомнения, настоящий документальный фильм, где событийный ряд внимательно и подробно осмысливается на экране. Но удивительная вещь: когда размышления эти разрастаются в эпизоды и начинают как бы подменять и так скупое на события течение деревенской жизни, они сами становятся событиями, не менее интересными для зрителя, чем, скажем, сельский праздник или стихийное бедствие. Видимо, дело здесь в том, что авторы фильма сумели в героях разглядеть не только их личные качества, особенности их характера, неповторимые черты их индивидуальности и тот общий порыв, который объединяет их в одном стремлении поднять хозяйство, — они сумели прикоснуться к их судьбе. Недаром в третьей части фильма, в осеннее время, во время сбора урожая и подведения итогов в общем ряду размышлений зазвучала на первый взгляд неприметная фраза: «Наступает время, когда в тебе прорастает твоя Пиебалга». Это — о тех четырех парнях, о их судьбе в первую очередь.

Крестьянская судьба, вечная забота земледельца об урожае и жизнеспособности своего хозяйства породнили с землей Пиебалги четверых пришельцев из Риги. Пиебалгчанами их сделало общее дело, уходящее корнями во «времена землемеров»¹.

¹ «Времена землемеров» — название известного романа латышских писателей братьев Каудзитов (1879). — Ю. К.

«Четверо ищут миллион»



Времена землемеров

Снова шумит в поле сосна своей вечнозеленой кроной... Теперь уже под напором весеннего ветра.

На экране семья тракториста Пундура из 15 человек. Если взять четырех героев нашего фильма, размышляет диктор за кадром, да прибавить к ним их собственные семьи, которыми они уже успели обзавестись, то только вместе, объединившись в одну семью, они догонят Пундура «по поголовью».

Этот маленький эпизод, наверное, не имел бы никакого значения в картине и вызвал бы лишь только улыбку, если бы за ним не шел непосредственно праздник после посевной, где вся Пиебалга собралась как одна семья. Эпизод праздника приобретает в художественном и идейном контексте фильма не бытовое, а более широкое, едва ли не философское звучание. Особенно когда в вихре праздника среди музыкантов появляется известный в Латвии композитор Улдис Стабулньекс. Он поет песню в ритме веселой польки, а слова в ней такие: «Из «времен землемеров», из седой старины приходят герои любимой в народе книги. Приходят, чтобы спросить: «А как сегодня понимают счастье в Пиебалге?» И вот тут возникает внезапная мысль, что существует еще история, объединяющая тех людей, которых мы видим на экране. Их судьба начиналась издале-

ка, творилась веками, но всегда была связана все с той же самой землей. И тут оказывается, что еще Шереметьев, некогда владевший этой землей, говорил, что с Вецпиебалги можно собрать на обед, а с Яунпиебалги — только на завтрак: по земельному кадастру здесь земля самая бедная в районе — 27 баллов. И действительно, рожь здесь покупали, а сами не сеяли. Сеяли самое необходимое: немного ячменя на корм свиньям, немного овса. И разводили скот, занимаясь попутно кое-каким промыслом. А земля служила в основном только пастбищем. Но сегодня потомки животноводов и ремесленников стали земледельцами и механизаторами, они выращивают хлеб. Сегодня они сидят за общим большим праздничным столом на земле, «пребывающей вовеки», которая им досталась от дедов и отцов. И знают, что снимать с нее плановые урожаи зерновых — нелегкий труд.

Поставив перед собой задачу — показать в эпизоде народного праздника исторические корни Пиебалги, Эпнерс смело монтирует рядом с самозабвенным, удалым гулянием прямой разговор героев фильма о кардинальных вопросах хозяйствования на селе. А потом в их разговор вплетается песня Улдиса Стабулньекса: «Да, вновь времена землемеров, и поному придется в Пиебалге счастье искать». И символично (и не случайно!), что в сюжете этой песни лежит красивая легенда о четырех

сыновьях: было у отца четыре сына, и завещал отец им, что в земле все их наследство, все их богатство. «Копайте, копайте — и найдете то, что я оставил для вас». И сыновья копали, копали — все поле перекопали, но ничего так и не нашли.

И герои фильма «Четверо ищут миллион», как мне кажется, тоже имели шансы на успех только в том случае, если бы они поверили в свое дело. Это главный урок, который они, я думаю, извлекли из красивой и поучительной легенды «времен землемеров»...

Сколько стоит хлеб?

И вот «четыре сына» взялись за хозяйство в Пиебалге. Люди с недоверием, но в то же время и с надеждой встретили пришельцев из академии. Яниса Дуклавса избрали председателем колхоза, Петериса Мицанса — парторгом, Роберта Дилбу назначили агрономом, а Ивара Вилкса инженером, начальником всей механизации. «Каких только коней нет в Пиебалге — и черных и красных, — говорили пиебалгчане, — сажайте своего начальника на любого — и пускай скачет к полной победе!»

Удивительно легко соединились и слились воедино в фильме линии героев, местных жителей — пиебалгчан, и автора, который в образе диктора постоянно за кадром комментирует события на экране и с микрофоном в руке лично активно вмешивается в них. Избрав форму прямого вторжения в повествование, Эпнерс, по-видимому, понимал, что тем самым заведомо отказывается от автономного драматургического развития действия. Но именно благодаря такому решению фильм стал настоящим исследованием крестьянской жизни. К масштабным и кардинальным вопросам сельского хозяйства, которые не удавалось прояснить в одном эпизоде, Эпнерс снова возвращается во втором, в третьем, в десятом. Найдя гибкую форму повествования, он уже не боится повторов и длиннот. Развитие мысли — не событий — вот что ведет за собой действие фильма.

Колхоз, скажем, выложил кругленькую сумму на сельскохозяйственную технику, на строи-

тельство. Но тут возник вопрос: а сколько будет стоять при таких затратах хлеб? Для них, для пиебалгчан? В магазине-то цены постоянные. А для хлебороба они зависят от многих условий временного и вневременного порядка. Например, есть разница, где сеять: на плодородной равнине или на каменистых холмах. В Пиебалге с поля собирают не только картошку, но и камни. Недаром комбайны для надежности оснащены здесь двойными колесами. Крутизна здесь такая, что треть зерна все равно просыплется мимо приемного бункера: ведь эти агрегаты предназначены для равнинных условий. Итак, один вопрос потянул за собой еще три. К тому же поле побило градом. Потом пошли проливные дожди (только за один месяц выпала годовая норма). В связи с этим обнаружилась небрежность мелнораторов: вокруг вода, а в колодцах сухо.

Лавина всех этих вопросов и проблем, я думаю, просто затопила автора картины Ансиса Эпнерса. Однако при такого рода гибкой драматургической форме, какую избрал Эпнерс, многое смогло войти в картину, что называется, хроникально. Многие и вошло в нее, но главное — забота о хлебе — не потонуло в лавине проблем. Вопрос «сколько стоит в Пиебалге хлеб?» остался в фильме «Четверо ищут миллион» вопросом вопросов. Ведь для пиебалгчан это вопрос, от которого зависило все: рентабельность хозяйства, прибыль, финансовая независимость.

Разговор с фининспектором о странностях планирования

Кто-то однажды безответственно заявил, что кино может все. Поймать бы этого вероломного заявителя, снять с него отдельные украшения туалета, да спросить по всей строгости закона: а слышал ли он что-нибудь о смете, о финансовом плане или просто о том, сколько стоит один метр киноплёнки? Но пока такого еще не поймали, гуляет по свету приятное заблуждение о «чудесах кино», которые показывать — «раз плюнуть»!

Ансис Эпнерс знает, почему нынче чудеса... С плановыми органами шутки плохи. И вот как

раз тут на экране появляются четыре наших «академика», с винчестерами наперевес запрыгивают в «жигули» и темной ночью мчатся в банк, а там им говорят примерно такие слова: «Не напирайте, граждане. Получите, что положено, в порядке общей очереди».

Я несколько раз смотрел фильм, несколько раз пытался критически подойти к этому эпизоду и не мог, хотя налицо здесь явная эклектика. Это фрагмент того второго пути — остродраматического действия, — по которому Эпнерс не пошел.

Что же произошло? Не один эпизод картины посвящен проблеме финансирования хозяйства. В конце концов на нее замыкаются все остальные проблемы. Ведь долг в миллион рублей нужно вернуть именно в банк, а тут приходят четверо, с позволения сказать, сыновей и вместо того, чтобы вернуть долг, пытаются склонить управляющего выдать им еще ссуду на строительство подсобной отрасли, так сказать, «детishкам на молочишко». Каковы сыночки?!..

Пародийность этой ситуации, которая обнаружилась во взаимоотношениях хозяйства с банком со всей очевидностью, и подвигнула режиссера найти ей эквивалентный кинематографический вариант. И он нашел и сделал его вопреки художественной структуре фильма. Он пытался правду жизни превратить в правду искусства методом, не свойственным документальному кино, — через игру. Это интересно, и неправомерно было бы, мне кажется, категорически отвергнуть этот путь. Другое дело: удалось ли? Причину, которая породила эту двусмысленность в решении эпизода, мне думается, нужно искать в самой проблеме, а она не решена до сих пор.

«Надо было прийти в колхоз либо на год раньше, когда пятилетний план составляли, либо на четыре позже. Мы в середине пятилетки заявили», — говорят герои фильма. Они пришли в колхоз тогда, когда все средства были уже запланированы государством и пересмотру не подлежали. А ведь поднимать отстающее хозяйство приходится им по индивидуальному плану, исходя из конкретных условий и сложившейся обстановки. Так

неожиданно встал вопрос о подсобной отрасли, которая помогла бы хозяйству стать рентабельным и в конечном счете способствовала бы выпуску основной продукции — зерна, молока, мяса, картофеля.

«Государство финансирует хозяйство прежде всего на развитие основного производства, — терпеливо объясняет управляющий банком, — с финансированием подсобной отрасли сложнее...»

Но четверым, чтобы вернуть долг, нужны, как это ни странно, опять деньги. Заведем подсобную отрасль — появится денежный насосик. Технику прикупить надо? Надо. Расширить в колхозе строительство надо? Надо. Тогда придут механизаторы, которые будут на этой технике пахать и сеять... «Хлеб мне нужно давать сегодня, сейчас», — говорит в сердцах Янис Дуклавс.

И вновь стучатся четверо в двери компетентных организаций, а за их широкими спинами стоят Эпнерс и Залцманис с камерой на плече.

Клубень картофеля

«Что бы ни делал — делай хорошо», — говорят в народе. Для людей, которые болеют за свое дело, нет в нем мелочей, для них важно все. В этом и проявляется их талант настоящих хозяев. Дуклавс много говорит в фильме о подсобной отрасли (и Эпнерс снимает это большими кусками), говорит об использовании древесных отходов — переработке опилок: «Дефицитную древесину отдаем почти даром. Сердце болит...»

«Производим картофель по 30 копеек за килограмм... пускаем на корм свиньям, так сколько стоит такая свинья?» — еще одна его реплика.

Еще: «Долгие годы тут люди занимались, в основном, животноводством... Но в Пиебалге часть пастбищ пришлось распахать... Здесь уже половина посевных площадей, больше, чем в среднем по республике, отведена почему-то именно под зерновые культуры...»

Ансис Эпнерс много снял таких хроникальных кусков-монологов. Он монтировал их в разную, монтировал подряд — как подска-

зывало его «хозяйское» сердце, а в общем-то — в развитие одной главной мысли: как четверо людей преодолевают один путь, решая одну трудную задачу... которую никак не могут решить. Но Эпнерс, как и они, верит в это дело и в этот путь. Единственно, о чем хотелось бы пожалеть, так это о том, что режиссер не смог хроникально снять этапы эволюции «великолепной четверки» от момента прихода их в колхоз и до настоящего времени. Фильм был сделан в течение полугода, снят, насколько мне известно, на одном дыхании. Но сделанное свидетельствует о высоком уровне разговора, который в нем состоялся, разговора широкого по диапазону, включающего в себя жизнь колхоза во всех ее существенных проявлениях. Заходит он, скажем, о том, что даже в отстающем колхозе сейчас для колхозников всего хватает. «А раз так — зачем сын должен за плугом шагать, если он может ездить на «жигулях», — едко замечает Дуклавс.

«Любви к труду не хватает, — говорит Карлис Миесниекс, начальник самого большого производственного участка колхоза. — Старые работают как на самих себя, а молодые...»

И вот так составляя слова в предложения, предложения в монологи, монологи в диалоги, тщательно укладывая их в общую колыбель рассказа, режиссер создал произведение, подобное по полифонии звучания хорошей опере, в которой многоголосие со всеми своими оттенками выливается в финале в голос самой истины. Это прекрасно, даже если истине оказывается много лет. «В принципе, все просто, — говорит в фильме Янис Дуклавс. — Незачем выдумывать велосипед. И давно известно, в какую сторону крутить педали, чтобы он двигался вперед». Но позволив себе одну такую абстрактную мысль, Янис тут же возвращается к нерешенным проблемам Пиебалги. Да, в принципе просто — непросто в жизни. Однако вопреки всем преградам, созидательное начало живет в человеке и движет им в его стремлении к полноте жизни, в неудержимом порыве «объять необъятное» и, «что бы ни делать, делать хорошо».

У Эдуардаса Межелайтиса есть стихи, удивительно емко и образно выразившие как бы

всеобщее состояние природы, течение ее материи:

Песчинка к песчинке — горсть земли.
Горсть к горсти — поля и горы.
Поля и горы, да село, да город
И вот континент встает из пыли...

Я думаю, не было у Ансиса Эпнерса более верного пути, чтобы понять жизнь Пиебалги, увидеть и осмыслить ее течение, чем путь, по которому он пошел: сделать фильм-исследование. Громоздкое и шаткое, на первый взгляд, сооружение это устояло и сделалось даже красивым и изящным! Вот чудеса, которые искусство творит бесплатно, не задевая финансовую сторону кинопроизводства. Это его духовная прибыль.

При чем же здесь клубень картофеля, спрашивает читатель. Да, про него-то я совсем забыл. Однажды старый Миесниекс, пятый герой нашего фильма, где-то прочел, что вся информация, приходящая каждый день из космоса на землю, записывается в клубне картофеля. В это почему-то хочется верить, особенно в связи с историей, рассказанной на экране Ансисом Эпнерсом о жизни пиебалгского хозяйства, где, как в клубне картофеля, отразились многие из проблем, которые нас волнуют.



Фрунзе Довлатян

Думая о зрителе

До съемок фильма «Живите долго», который я только что закончил, у меня была очень трудная работа — двухсерийная картина «Рождение». Трудная главным образом по той причине, что вместе с драма-

тургом Арменом Зурабовым мы взялись за исследование, пожалуй, одного из самых сложных и тяжелых периодов в истории армянского народа, когда армянской нации была нанесена страшная физическая и психологическая травма. Речь идет о геноциде — резне, учиненной в 1915 году султанской Турцией. Последствия этой трагедии ощущаются еще и сегодня, а в ту пору, в годы, когда раны буквально кровоточили, многие едва ли не потеряли желание жить. Какой же силой убеждения, каким авторитетом должна была обладать молодая Советская власть, чтобы дать нации импульс к возрождению! Какими яркими, талантливыми, красивыми людьми должны были быть те, кто учреждал в Армении Советы, чтобы повести за собой тысячи упавших духом, вселить в них новые надежды и новую веру!

Таким человеком оказался посланный В. И. Лениным в Армению Александр Мясникян. Он и стал героем нашего фильма (роль эту играл Х. Абрамян).

Мы долго мучились и размышляли над тем, как сделать кинорассказ об этом человеке — первом секретаре Совнаркома Армении — и об этом времени исторически достоверным, художественно убедительным, взволнованным и, конечно же, интересным для сегодняшнего зрителя. Добиться этого в рамках историко-биографического жанра не так легко. Работа над картиной оказалась не только ответственной — весьма трудной. Впрочем, ни один из моих фильмов не давался мне просто...

После «Рождения» мне захотелось отдохнуть. Отдохнуть в работе над непривычным для меня сценарием — с крепким, захватывающим сюжетом, с героями, вызывающими у зрителя самое живое сочувствие или, напротив, бурное негодование. Захотелось попробовать силы в новом для меня жанре мелодрамы. Короче говоря, когда писа-

тель Шаген Такикян рассказал мне одну удивительную, на мой взгляд, по своей исключительности историю, я сразу же предложил ему вместе поработать над этим материалом, чтобы претворить его в фильм.

Должен признаться, что была еще одна причина, по которой меня привлекла мелодрама. Так получилось, что последние две мои картины — «Хрошика ереванских дней» и «Рождение» — оказались «трудными» для зрительского восприятия. Почему? «Хрошика...» была задумана и снята мною как эксперимент. Я не предлагал готовую концепцию, я хотел предложить размышление, возникающее как бы спонтанно...

Однако прокатная судьба картины, как и судьба многих экспериментов на экране, оказалась не очень удачной. И когда вышел фильм «Рождение», я опасался, что он не будет иметь широкого зрительского успеха. Главным образом потому, что, затрагивая серьезные общие проблемы, картина в то же время предполагала определенное знание зрителем и армянской истории и армянской культуры, знание предыстории событий, о которых повествуется. Опасения эти оказались напрасными.

Так вот, результаты проката двух дорогих мне картин заставили глубоко задуматься о необходимости более тесного контакта со зрителем. В конце концов, эта проблема, мне кажется, волнует каждого художника.

Недавно я еще раз пересмотрел некоторые наши старые киноленты — «Петр I», «Семеро смелых» — и удивился замечательному сочетанию в них значительности мысли со зрелищностью. Как часто мы проигрываем из-за неумения соединить два этих качества...

Все эти размышления и подвели меня вплотную к решению взяться за фильм «Живите долго». Кстати, я никогда не испытывал недоверия к жанру мело-

драмы. В девальвации мелодрамы сам жанр несколько не повинен — все зависит от того, кто за него берется и с какой целью. Вместе с Шагеном Тахияняном мы пытались сделать настоящую мелодраму. Поэтому первым одобрительным откликом на этот фильм после показа его коллегам я посчитал не те оценки, согласно которым мы сделали «настоящую драму», а слова Евгения Габриловича о том, что это «действительно мелодрама». «Я, — добавил он, — употребляю это слово в хорошем смысле. Знаете ли, я ведь и сам всю жизнь пишу мелодрамы».

Жанр диктовал свои условия в работе над сценарием и фильмом. Необходимо было отказаться от привычного мне документализма, от повествовательности, но при этом исключительные события, о которых идет речь, надо было показать достоверно — и в бытовом и в психологическом планах. В то же время мы не избегали сознательной драматизации событий, даже сентиментальных ноток.

Многое в нашей работе зависело от исполнителя главной роли. Герой фильма — Седрак Симонович Бароян — человек действия, поступка. Каждое слово у Барояна весомо, каждый поступок логичен и продуман. Поэтому я и предложил роль Армену Джигарханяну, зная, что ему близок именно такой психологический рисунок, что он обладает редкой по выразительности пластикой. Я заметил все это еще тогда, когда актер снимался у меня в фильме «Здравствуй, это я!». Сам способ актерского поведения Джигарханяна как бы побуждает зрителя к размышлению.

Кроме Джигарханяна, в картине участвуют артисты Виолетта Геворкян, Овик Ванян, Гаяне Саркисян, Микаэл Довлатян, Тамара Оганесян, Хорен Абрамян, Нерсес Оганесян. Снимал картину оператор, с которым я работаю постоянно —

Альберт Явурян. Художник-постановщик Рафаэл Бабаян. Музыку к фильму написал композитор Мартин Вартазарян.

Итак, о чем и о ком делали мы фильм? Как я уже говорил, в основе сценария лежит исключительный случай, который произошел в действительности. Одна молодая женщина взяла на воспитание дочку своего бывшего мужа и его возлюбленной, от которой те отказались. Мы по-своему осмыслили эту историю. У нас в центре повествования — немолодой человек, про которого можно сказать много хорошего. Он фронтовик, имя его известно и уважаемо во всем городе, так как всегда он жил честно и открыто. Неожиданно в его жизнь вторгается горе — распадается семья. Сначала умирает жена Азив, которую он нежно любил, потом из дома уходит невестка Виктория, жена старшего сына Симона, а вслед за ней отца покидает и младший сын — Ким. Старший же, Симон, хотя остается верен отцовскому дому, живет самостоятельно со своей семьей. Бароян остается один в доме.

Не буду рассказывать все сюжетные перипетии — для мелодрамы важно, чтобы зритель не утрачивал интереса к развитию интриги, — скажу только, что к концу фильма Бароян вдруг понимает свою вину в распаде семьи: он во многом ошибался, принимая черное за белое, а белое за черное. Бароян незаметно для себя отстал от времени, не почувствовал, как усложнились и сами люди и человеческие отношения. Поэтому он не понял свою невестку Викторину, удивительную и добрую женщину, уступив мнению о ней своей жены Азив: «Опытная девица окрутила наивного Симона и теперь заедает его». Не понял тем более, что Симон был его гордостью: любящий, умный сын, знает, чего хочет; удачливый — молодой, а уже директор завода... Симон не то, что Ким, его по-

стоянная забота: вдруг после смерти матери ушел из семьи, живет неизвестно как, в другом городе... Прозрение Барояна-старшего начинается в тот момент, когда он узнает, что Виктория воспитывала дочь Симона от другой женщины и что единственным человеком, который помогал ей, был не Симон, а Ким. Симон же оказался слишком озабоченным собственной карьерой. Более того: он способен на нечестные поступки как на службе, так и в личной жизни. Таким образом, «семейный вопрос», рассматриваемый в фильме, затрагивает и проблемы общественные.

Поэтому особенно хотелось, чтобы мелодрама не превратилась просто в «душещипательную» ленту, а стала бы плацдармом серьезного разговора о современности.

Словом, я снова сделал «свой» фильм, хотя теперь особенно старался сделать это «свое» интересным и понятным широкому зрителю.

Интервью вела К. Щербакова

Александр Зархи

Дебют

Вторжение

В Пролеткультовской киномастерской определилась режиссерская группа из четырех человек. Но одновременно продолжались занятия с Блейманом, Кирилловым и Федоровым, которые мы для себя организовали. Мы подкрепляли их самостоятельной работой с молодыми актерами из киномастерской Пролеткульта.

И наконец... Час пришел, решили мы — пора! Пора «завоевывать кинопроизводство». Пора осуществить первую часть нашей Пролеткультовской программы. Нам казалось тогда, что мы готовы создавать фильмы, с которыми можно «выйти на народ», а не только сочинять и разыгрывать фрагменты в учебно-келейной среде. А ведь дальше участия в массовках мы никак не продвинулись, и вахтер у дверей Ленинградской кинофабрики еще стойко охранял от нас заветные твердыни кинопроизводства. В те годы вахтер был так же неумолим, как и теперь, хотя за его полномочной фигурой не простирались такие просторы и такое оснащение, как ныне.

И все-таки, разумеется, не это — «дяденька, пусти!» — было главным препятствием на пути к режиссуре.

Пристальная оценка кинематографической действительности охлаждала пыл мечтаний. Накаленные идеями, предложениями, планами, на деле мы были готовы удовольствоваться должностью младшего помрежа. Для начала, для начала! Но пока к чему заноситься высоко, когда секрет производства фильма нам вовсе еще неведом. И, взывая к собственному благоразумию, гасили свое нетерпение.

Нам было по 19—20 лет. Мы громко и невежливо рассуждали о подлинной кинематографичности, об анахронизмах и дерзаниях, но практически еще ничего в кино не сделали. Мы рвались на кинофабрику, нисколько не рассчитывая на «зеленую улицу». Только скорей на работу! В любом качестве! Вперед! Сдуть вахтера буйным ветром нашей настойчивости!

Сдули. Вчетвером мы пришли на ленинградскую кинофабрику «Совкино». Ее директором в 1926 году был Н. Я. Гринфельд. Как запомнилась мне его небольшая плотная фигура всегда с кипой иностранных газет и журналов под мышкой! Гринфельд был старым партийным работником, в свое время связанным по политэмигрантским делам с Л. Б. Красным. Это был человек широкого кругозора и вдумчивого отношения к роли искусства в социалистическом обществе. Заместителем его был А. М. Сливкин. Многие кинематографисты, и ленинградцы и москвичи, работавшие в кино в двадцатых и тридцатых годах, должны быть, помнят его деловой размах, организационные выдумки и требовательность, которая в условиях небогатого кинематографического хозяйства, а зачастую и просто расхлябанности съемочных групп, выглядела просто своеобразной причудой несговорчивого чудака. Не потому ли так весело подчинялись дисциплине, которую устанавливал Сливкин?

Каждое утро, к началу работы, упругой походкой толстяка он появлялся на съемочной площадке, лично проверял готовность группы к съемке, помогал кому-то и чему-то, кого-то карал, что-то налаживал и отправлялся дальше, унося на другую съемку свою деловитость, свою увлеченность.

В то время все экспериментировали, все ис-

кали, и Сливкин тоже. По его распоряжению. вместо пропуска работникам кинофабрики вручали большие бляхи, похожие на те, что когда-то носили дворники. Ох, как мы мечтали надеть этот знак, он сразу выделял тебя среди прочих смертных!

Но судьбу нашу мог решить не этот «знак отличия», а тот, кто непосредственно занимался литературной и художественной частью кинопроизводства.

«Одного я не помню, кем он был по должности. Редактором, начальником сценарного отдела? Худруком? Над этим мы никогда не задумывались. Меньше всего он был должностным человеком», — напишет о нем впоследствии Иосиф Хейфиц.

«Он по праву может быть назван соавтором почти всех произведений, созданных в двадцатые и тридцатые годы на Ленинградской кинофабрике», — скажут о нем все, кому посчастливилось с ним работать. Таков был Адриан Иванович Пиотровский. К нему и пришли.

Маленький кабинет на втором этаже. Старинная мебель красного дерева, которую в те годы расточительно пользовали во всяких учреждениях, была чуть разбавлена стандартными канцелярскими стульями и дешевыми пепельницами с грудой окурков. Но эта разностильная смесь несколько не коробила и в присутствии Адриана Ивановича казалась вообще незаметной. Более того, даже то, с какой беззаботной небрежностью он был одет — иногда два галстука одновременно или носки разного цвета, — не привлекало к себе никакого внимания. Он как бы отделялся от предметного мира своей постоянной духовной наполненностью, которой щедро одаривал окружающих. Неутомимо занятый переводами древнегреческой литературы, сценариями, картинками, театральными постановками, статьями, художественным руководством кинофабрикой, он не был отгорожен от людей ни своей занятостью, ни исключительной эрудицией.

От строк Эсхила запросто переходил к сценарию о стахановцах, из античности легко и естественно внедрялся в мир современных исканий. Адриан Иванович обладал удивительным

даром интуиции. Он всегда остро чувствовал природу дарования человека и его творческий настрой.

— Александр Викторович, — говорил он почтенному режиссеру Ивановскому, — вы единственный на студии хранитель традиций русской культуры прошлого, знаток великолепного русского слова. Займитесь же классикой на экране! Поймите, как это важно...

Эрмлеру: — Фридрих, ведь главное для нас сейчас — это большая партийная картина. Именно тебе надо ее делать!.. Сделать глубоко и по-новому, страстно и смело...

Герасимову: — Сергей Аполлинарьевич, вы правы, действительно, претит неправдоподобие эмоций, театральность формы на экране. Хорошо, что вы добиваетесь подлинности чувств и достоверности их выражения в картине...

Зархи и Хейфицу, не смущаясь нашим комсомольским возрастом, предложил поставить фильм «Беспокойная старость». А мы в те времена были нацелены на темы о современности, о людях, близких нам по возрасту, по своим делам и мечтаниям... И зачем нам вторгаться в жизнь крупного ученого, человека высокой мысли и далекого от нас круга людей? И как постичь тайны старческого восприятия жизни во всех ее аспектах? «Но именно ваша молодость и побуждает меня предложить вам заняться этим фильмом», — сказал Пиотровский. И мы поставили фильм, который был назван «Депутат Балтики» и в титрах которого стояло «Первая комсомольская бригада».

Случилось это через десять лет после того, как мы впервые очутились у Пиотровского.

Было ему тогда лет тридцать, но нам он показался убедительно зрелым, умудренным знаниями и возрастом. Над высоким лбом прозрачность редких волос неопределенного цвета. Цвет глаз тоже неопределенный, облачный, но каким зорким виденьем обладали они.

— Режиссура начинается со сценария, — сказал нам Адриан Иванович в ответ на наше коллективное заявление о желании ставить картины. И, по-видимому, решив, что нас стоит пробовать, объявил: — Фабрике нужна комедия. Вот возьмитесь, есть у Билль-Белоцер-

На съемках фильма
«Разгром Японии».
Слева направо:
И. Хейфиц, А. Зархи,
группа операторов-
хроникеров:
В. Микоша (четвертый),
М. Ошурков (пятый),
М. Посельский (седьмой).
Конец 40-х гг.



ковского пьеса «Луна слева». Попробуйте. Сделайте по ней сценарий.

Действие в пьесе происходило во времена гражданской войны и строилось на столкновении войсковых соединений Красной Армии с бандами «зеленых».

Предложение реальное. Мы за него ухватились. Написали сценарий, который так и назывался «Луна слева», и после долгих споров подписались «4 Лепсе 4». Это курьезное обозначение гласило: «Ленинградского Пролеткульта Сценаристы», и было нас четверо. Сценарий был одобрен и принят к постановке. Первый шаг был сделан.

В ту пору ставили картины режиссеры старшего поколения: Висковский, Пантелеев, Ивановский, работавшие еще до революции в частных фирмах Ханжонкова, Дранкова и других, куда были приглашены из театра, и теперь, занимаясь экранизациями классики или исторической тематикой, пользуясь лишь более улучшенной кинотехникой, переносили на экран приемы дореволюционного искусства. В противовес этому выступали молодые Эрмлер, Козинцев, Трауберг, Червяков и вскоре переехав-

ший из Москвы Юткевич, включаясь в кинопроизводство как в боре с устарелостью и рутинной.

Пылко предаваясь творческим поискам — каждый по-своему, в своей манере, — они воспевали новые формы жизни и искусства и освобождали кинематограф от жалкой роли иллюстратора, высвечивая и прозревая его грядущую будущность.

В кабинете у Козинцева и Трауберга висел плакат с изречением Марка Твена: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей». Мы им завидовали, «щенки-то были породистые», а мы, как дворняжки, ломались в закрытую дверь. Нам еще только предстояло бороться за право на режиссуру.

Сценарий «Луна слева» Пиотровский, со свойственным ему умением угадывать тему того или иного режиссера, предложил поставить Александру Гавриловичу Иванову, незадолго перед тем поступившему на кинофабрику. Ему, сыну потомственного питерского рабочего, прошедшему гражданскую войну, человеку решительного темперамента, прямому и принципиальному, должна была быть близка атмосфера, в кото-

рой развивалось действие в «Луне слева», — динамика событий и ясный ход сюжета отвечали характеру его творческих устремлений.

Ободренные тем, что наш сценарий будет воплощен на экране, мы сделали второй, решительный шаг: попросили принять нас на любую штатную должность в съемочной группе. На любую!

Хейфица зачислили учеником режиссера к Иогансону, а меня к Иванову. Так нами был взят следующий рубеж.

Съемочная группа в те времена была небольшой: режиссер, ассистент, помреж, оператор с помощником, художник, директор, администратор. А ученик, каковым являлся я, совмещал обязанности помрежа с обязанностями помощника администратора; функции его по существу определялись лишь личным энтузиазмом, рабочей хваткой и цепким намерением узнать всю механику съемочного процесса. К тому же не было в группе ни реквизитора, ни костюмера, и потому надо было не только помнить все подробности костюмов действующих лиц, все предметы в кадре, но и отвечать за их сохранность. Если групповка или массовка, гляди в оба! А после съемки все собрать и приготовить к следующему кадру. И чтоб никаких накладок! Зритель этого не любит! Мы сами очень стеснялись халатности и, ощущая себя ответственными членами небольшого коллектива, принимали справедливый гнев режиссера как заслуженную кару. «Подвел!.. И куда ты смотрел, куда смотрел, черт тебя побери! Ты что, кадра не знаешь? В чем актер появился?..» Или: «Почему подсвечник не тот?», или: «Где лошадь?..» Сваливать не на кого.

Помню, во время экспедиции в деревню по картине «Луна слева» мы ждали с кинофабрики деньги для расплаты с массовкой. Нас терзает: «Когда платить будете?», — неловко, неудобно, надоело. Наконец, известие — едет кассир. Кассир везет деньги. Его надо встретить. Машин у нас не было. На съемку за 10—15 километров выезжали на телегах, подкладывая сено под съемочный аппарат, чтобы уберечь его от тряски. А вечер грозовой, устрашающий, дорога на станцию через темный лес, захватил для храбрости бутафорский пистолет —

все-таки сумма-то солидная — и поскакал верхом. Обратно скачу, гром, молния. На крупе кассир подпрыгивает... Да что я, на самом-то деле, бесстрашный ковбой Вильям Харт? Я — ученик.

Была там у меня одна пренеприятная обязанность. Жили мы в избах. И далеко-далеко не у всех деревенских были будильники, на ленивые ходики рассчитывать не приходилось, и одушевленным будильником был ученик.

«Лельку-атаманшу», актрису Елену Егорову — распахнутые во всю ширь зеленые глаза под лихой папашой, — ее, как и других актеров, я обязан был разбудить на съемку. И не позже шести утра. Кому просто постучишь в оконце, кого за ноги подергаешь. Снималась у нас Зоя Валиевская, красавица, звезда, и при ней злющий бульдог. Она сразу же после пробудки требовала утренний завтрак для себя и для пса. Сервис на уровне отеля!

— Иначе сниматься не буду. Уеду, и все. Уедет. А сроки угрожающие, и другой актрисы нет. Вот и носил завтраки ей и бульдогу. Чертыхался, ехидно тайком поколачивал пса, когда удавалось, но актриса спокойно и точно являлась на съемку.

А как это важно, я окончательно понял, когда сам стал режиссером. Вспоминая утренние завтраки Зои Валиевской и ее собаки, сознаюсь, что и до сих пор готов на все, только бы улагодворить актеров перед съемкой, только бы тучи озлобления, недоверия, посторонних эмоций не омрачили их сосредоточенное, рабочее состояние, необходимое для них, для меня, для фильма.

Режиссеру невозможно без выдержки, воли, умения уловить настроение актера на съемочной площадке, угадать, чем помочь ему в минуту смятения. Какие порой непредвиденные рифы подстерегают на съемке!

К примеру, в фильме «Огни Баку» — последний фильм, который мы ставили еще вместе с Хейфицем, — снимался Николай Павлович Охлопков. Он был очень знаменит и очень занят. Прилетел в Баку вялый, скованный безразличием и усталостью.

Охлопков должен появиться на экране, сидя за письменным столом. На съемке он тя-

жело садится и, пытаясь вырваться из плена стонудовой апатии, кричит:

— А где тут у вас телефон? Не вижу на столе телефона! Вы что, забыли, что мне нужен телефон?

— Сейчас принесут, Николай Павлович, не беспокойтесь!

— Я не могу не беспокоиться. Мне нужен телефон!

— Сейчас принесут, Николай Павлович!

— Знаю я ваше кинематографическое «сейчас»! Почему заранее не готовите?

— Уже несут, — торопится ассистент режиссера.

— Несут, несут, — кричит помреж.

А телефон-то и не нужен в этом кадре, но Охлопков бушует, Охлопков громит кинематограф, чтобы «расковаться», чтобы самому привести себя в то энергичное, гневное состояние, в котором должен проводиться его эпизод. А нам всем приходится любезно выслушивать его колкости. Терпение, товарищи!

...Или, например, в фильме «Его зовут Сухэ-батор» Свердлина, игравшему Сухэ, привели коня, который показался нам уж больно своенравным. В глазах у Свердлина начинает таиться нерешительность, и вот он уже теряет настроение, а задерживаться нам нельзя, все и всё наготове, группа в нетерпении ждет сигнала, но нельзя же давать команду к съемке, если актер не готов к ней. Съемка проваливается. День потерян. Чтобы подзадорить Свердлина, я вскакиваю на коня, вроде как сам не могу удержаться, а тот конь-огонь вмиг унес меня — где мне с ним справиться, с чертом — и носил часа два по неведомой монгольской степи, пока наконец, слава богу, не вернул на съемочную площадку, где группа в волнении, теряя время и режиссера, не знала, куда кинуться на розыски. Зато Свердлин, со свойственным ему юмором, молчаливо улыбаясь, уже спокойно сел на коня.

...Или еще... В фильме «Люди на мосту» снималась молодая, очень способная актриса Александра Завьялова. На Енисее ледоход. Роли ей нужно под громадные льдины заложить взрывчатку, чтобы они не снесли основы строящегося моста. Значит — прыгай на

лед! А она стоит у реки, смотрит, как угрожающе движутся льдины, как сквозит между ними морозная вода... За ней требовательно следит съемочный аппарат — прыгай! — группа — прыгай! А она сейчас возненавидит все это. Я кидаюсь на лед, прыгаю по льдинам и громко, настойчиво зову ее за собой, чтобы криками, движением, азартом заразить ее, вырвать из оцепенения, побороть страх. Это действует — возбужденная Завьялова прыгает на лед, ей уже не страшно, страшно теперь мне, но я, не видимый в кадре, прыгаю за ней.

Множество подобных историй происходит во время съемок. Приходится к кому-то подлаживаться, скрывать свое нетерпение, свое настроение, чтобы актер на съемочной площадке чувствовал себя свободно, уверенно и сосредоточенно. И в этом длинном ряду воспоминаний бульдог Зои Валевской воспринимается теперь как легкий булавочный укол. Но это было начало. Потому и помнится.

Шаг за шагом, участвуя в производстве фильма «Луна слева», я постигал процесс создания кино.

...Когда натура по картине «Луна слева» была снята и работа перешла в павильоны кинофабрики, мы с Хейфицем по вечерам, после съемки, еще занимались сценарием. Впервые соприкоснувшись с настоящим фильмопроизводством, мы на ходу корректировали литературный материал, вносили «кинематографические» поправки и, наконец, не фантазируя в неведеньи, а наблюдая реальные «чудеса» кино, отрабатывали эпизоды. Утром, подготовив очередной кадр к съемке, бежали к Пиотровскому за советом. На обратном пути, взяв в буфете стакан простокваши на двоих — причем один день Хейфиц съедал верхнюю половину, я — нижнюю, другой день наоборот — и прихватив папирос для актеров, устремлялись в павильон, где мгновенно и запросто из авторов сценаристы преображались в помрежей.

Никакая работа в съемочной группе не казалась нам зазорной, унижающей наши мечты.

Предвижу: кому-то эта фраза покажется назидательной, читатель усмехнется, подумает — «наивный чудаки»! Разумеется, при нынешнем развитии киноискусства, наличии отличной про-



А. Зархи. 50-е гг.

фессуры можно и отмахнуться от такого демократического способа «вживания» в процесс создания фильма, но, к сожалению, и по сей день на студии приходят молодые дипломированные режиссеры, часто недостаточно подготовленные профессионально, и иной раз слишком долго приобретаются необходимые навыки в дорогостоящем процессе самостоятельных постановок. И в таком случае как печально и как обвинительно могут прозвучать слова Станиславского: «Талантлив, но к делу непригоден».

И я несколько не умиляюсь, но и несколько не жалею, что именно так шел к режиссуре.

...После фильма «Луна слева» нас с Хейфицем, по нашей просьбе, назначили — опять учениками — к режиссеру Иванову. Он ставил «Транспорт огня» по сценарию Антоновской. Время действия: 1905 год. Основное событие:

помощь революционного подполья рабочему восстанию в Сибири. Транспорт огня: пересылка оружия восставшим рабочим из Питера в Сибирь.

Там был такой эпизод: идут на каторгу в Сибирь политические ссыльные. По этапу. В кандалах. Промерзая в худой одежонке. Некоторые куски из этой сцены снимались в Ленинграде, ночью, на льду Невы. Нагнетая драматизм, задумал режиссер, чтоб крутила, стервенея, пурга. Ветродува — нынешнего «киноурагана» — тогда не было. Вызывали старый отработавший самолет, чертыхаясь, со скрежетом, с трудом заводили пропеллер и получали «бурю». А мы с Хейфицем, усиливая стихию непогоды, двигаясь спиной впереди толпы, лопатами подбрасывали снег перед камерой.

— Стоп! Еще один дубль! Давайте снег!

— Стоп! Дубль! Снег!..

— А ну еще разок...

После съемки, усталые и промерзшие, все быстро разъезжались по домам. Машин мало. Всем не уместиться. И мы с Хейфицем — ученики — пешком.

...Как-то раз, под утро, возвращаемся домой. После возбуждения съемочной суматохи — трезвость холодного рассвета. За неразбуженными окнами неведомые судьбы, неведомые темы. Мы шагаем. Ломит плечи от лопаты, ноги тяжелы.

Говорю, кажется, я: «Какое счастье, что мы работаем в кино!»

Говорит, кажется, Хейфиц: «Еще неизвестно, как сложится наша судьба. Доверят ли нам?»

Говорю. я: «Кто знает?»

Говорит Хейфиц: «Слушай, это счастье, что мы выбрали кино».

После того короткого разговора, когда реплики каждого из нас были повторением предыдущего, прошло не одно десятилетие, и в моей кинематографической биографии было много и радостей и страданий, но мне и сегодня думается, что лучше «подбрасывать снег», только бы участвовать.

Немало я поездил со своими фильмами и фильмами своих коллег по городам и селам

нашей страны и стран чужих. Разные зрители, разное восприятие. Разные кинозалы — современные и обветшалые, огромные, как стадион, и уютные, как гостиные, но особенно мне запомнился один просмотр в Бирме. Экран укрепили прямо на берегу реки. Пришли бирманцы из ближних и дальних деревень. Пришли семьями, мест не хватило, но никто не ушел. Просто сели на песок по обе стороны экрана. И в таком неудобном положении, не шевелясь, не отвлекаясь, принимая кино как благодать, вглядывались они в нашу неведомую им жизнь.

Нет, не зря я верен кинематографии. Неугомонная преданность счастливо обретенной профессии выражена в моем фильме «Повесть о неизвестном актере». Возникнув в моей душе, она определила «кредо» моей жизни и итогово прозвучала в этом фильме.

С миру по кадру

Эйзенштейн: «Кинематография — это прежде всего монтаж». На четвертом, на самом верхнем этаже Ленинградской кинофабрики помещалась монтажная — хранилище снятой пленки, зафиксированных поступков, мыслей, чувств. Здесь, в разрозненных кусках, еще не скрепленных сюжетом, ритмом, общей композицией всего произведения, сберегался мир будущего фильма. Здесь искал завершения идейный и художественный замысел будущей картины, обретая форму и ударность воздействия. И тут всему порукой было мастерство монтажа.

Монтаж — слово нерусское и означает оно: сборка. Но в кино это не просто сборка — осмысленная, разумная, но совершенно точно обусловленная отдельными элементами.

Кинематограф заимствовал из другой сферы это заключительное слово «монтаж», но вложил в него более емкое и свободное содержание. Фильм творится трижды: в замысле, на съемочной площадке и в монтаже. Вдохновенно и точно написанный сценарий, актерское мастерство — все может быть сведено на нет невыразительным сцеплением кадров. Монтажные комбинации, своеобразие художественного мышления режиссера отражают характер ре-

жиссерского стиля и во времена немого кино являлись поводом для теоретических исследований и критических споров. Еще не «работало» слово, и пафос эмоционального воздействия крепился монтажом. Режиссерскую мысль будировал «эффект Кулешова», открывшего, как склейкой двух разных кадров можно менять характер монтажной фразы.

Немало надо было провернуть в руках пленки, чтобы научиться «мыслить монтажно».

Без этого не существует режиссура! Мы с Хейфицем уже много занимались этюдами с актерами и еще больше сыграли их сами, мы уже писали сценарии, работали помрежами, практически осваивая весь производственный съемочный процесс, теперь нам предстояло осилить монтаж.

Вход в монтажную еще не так строго охранялся, как установилось впоследствии, здесь еще не требовался специальный пропуск.

Пошли, пора. И мы поднялись туда, в это «святое святых» кинофабрики. От изобилия снятой пленки у меня сердце дрогнуло — вспомнилось, как я выпрашивал у киномеханика в «Олимпии» ну хоть кадрик и потом хвастал своим сокровищем дворовым ребятам.

Вот и теперь придется просить «кадрики». И мы, два новичка, тайно робея, решительно переходили из одной рабочей комнаты в другую, присматриваясь и приучая слаженный отряд монтажниц к своему неожиданному присутствию.

Трещали ли деревянные ручки на монтажных столах, раскручивая или закручивая пленку в руках, ползла ли длинная пленочная лента — все увлекало загадочностью результата, возникновением монтажной фразы.

Перед нами, неумелыми, вставляли проблемы ритма, сцеплений, контрастов, игры деталей, поисков точки, «где от столкновения двух данностей возникает мысль».

Неумелыми, а ведь уроков никаких нам тут не давали. Просто разрешали учиться на обрезках от самых разных фильмов: «Вот клей, вот ненужная пленка, ставится она на матовую сторону, и все. Руки есть, глаз есть. Осваивай!»

И по вечерам, после работы, мы забирались

сюда, в монтажную, торопясь опередить пожарников — они сметали, как мусор, легко воспламеняющуюся и уже ненужную пленку. Ненужную? Мы с жадностью кладонскателей рылись в высоких корзинах, обшитых изнутри белой материей, из которых змеилась брошенная пленка. В зависимости от найденных обрезков мы ставили себе задачи и старались «позаквыристей» их осуществить. Думали, клеили, крутили ручки архаичных монтажных столов, вновь и вновь переклеивали, вновь вонзались глазом (не надо нынешних монтажных столов с маленьким экраном), критиковали свои монтажные комбинации, тут же в руках, на глаз, стараясь почувствовать ритм действия.

Так проходили мы как бы предварительную школу монтажа. От азбуки до чтения по складам.

Здесь можно привести удивительные слова Гете: «Сколько лет нужно делать, чтобы хоть сколько-нибудь знать, что и как делать!» Да разве может быть иначе, когда «делается» искусство?

А рисковать надо. И свой кустарный, свой настойчивый труд мы мечтали вынести на зрителя, в те времена в большинстве своем не столь искушенного. Наши куцые пробы, плод вечерних бдений и одуряющего копанья в метражах чужих остатков пленки, довести до внятности содержательного рассказа, рассказика, одной мысли. В короткой быющей форме выразить тему. Новую, важную, нужную. Тему, раскаленную запросами жизни. И мы смонтировали киноплакат «Песнь о металле». Мы воспели его величество металл, и «очертанья первой домны», и дьявольскую сказочность плавки. То была пора индустриализации набравшей силу страны.

Впервые увидеть на экране результат своего замысла и труда было и тревожно и пьяняще, головы кружились, ронились намерения, и мы задумали киноплакат «Война войне». Ведь уже тогда, в тридцатые годы, тяжело над миром проклятие войны.

Итак, не сняв ни одного кадра, искать свою тему в обрезках, ударной патетикой монтажа крикнуть войне нет!

Но, по правде говоря, каждый кропотливо выисканный, работавший на тему кадр повторял общеизвестный случай с петухом и жемчужным зерном. Однако оба смонтированные нами киноплаката иногда перед началом картин демонстрировались на экране. На этом «наши университеты» кончились. Ну а «экзамены» продолжаются до сего дня. Много лет и немало фильмов прошло с тех пор, но каждая новая работа вызывает тот же трепет, те же страхи и те же короткие ликования, что и у новичка, впервые постигающего фильмотворчество. «Самое прекрасное в искусстве — это то, что в нем на каждом новом этапе опять чувствуешь себя учеником», — писал Мейерхольд.

И никогда не оставляет желание — только бы почаще из «подающего надежды», из «многообещающего», из «маститого» вновь и вновь превращаться в ученика.

Приготовились! Начали!

Жизнь моя уже по-рабочему крепко увязалась с Ленинградской кинофабрикой. Магнит, к которому надежно притянулись все интересы мои и мечтания. И был я настоящим учеником с обязанностями помрежа и с замыслами режиссера. Но как и когда это придет, свалится, сбудется? Когда доверят постановку? Когда по моей режиссерской команде — приготовились! начали! — оператор будет крутить ручку съемочного аппарата? Надо было ждать и ждать...

А эпоха работала на нас. В 1929 году, то есть в начале первой пятилетки, во всех областях нашей промышленности возникали комсомольские бригады. Комсомольцы Ленинградской кинофабрики задумали перенести этот опыт и на наше кинопроизводство. Наши комсомольские собрания загудели пожеланиями, обсуждениями и гордыми планами. Режиссер, оператор, художник, директор, помощник — все комсомольцы. Мы пытались в каждом избраннике прозреть его возможности, его кинематографическое будущее.

Как бы сразу не уронить доверие к столь заманчивому начинанию.

И вот возглавить «Ударную комсомольскую бригаду ленинградской кинофабрики «Совкино» поручено нам с Хейфицем. Мы — режиссеры. Так комсомольская организация великолепно сократила сроки наших ожиданий, предоставив нам желанную возможность самостоятельной постановки. Восторг, гордость и дьявольский трепет. По неопытности мы считали, что нам предстоит самый главный экзамен в жизни. Не понимали — зеленъ, — сколько картин, столько экзаменов — и все «главные».

Ворох замыслов, советов, предложений, то дельных, то неосуществимых, то сбивчивых, то логичных, одно было нам ясно: с самого начала в объективе современность.

В Ленинграде, в 1925 году, самодеятельный драматический кружок при Доме культуры имени комсомольца Глерона преобразовался в Театр Рабочей Молодежи — ТРАМ. Актеры — молодые рабочие ленинградских заводов. Эпоха горячилась в бурных, яростных поисках новых путей и новых восприятий во всех областях искусства. Вдохновителем и теоретиком трамбовского движения был Адриан Иванович Пиотровский. Он опровергал современность, жизненность и художественную ценность театра профессионального, заявляя, что «в век христианского переворота богато развитый профессиональный театр снова уступает место широкой волне любительского творчества в среде римского пролетариата», и, таким образом, «рабочие и красноармейцы в «Едином художественном кружке» остаются рабочими и красноармейцами. В своей художественной практике они ищут театрального действия, не изменяющего, а подчеркивающего их классовое лицо. Их путь поэтому — не к спектаклю, а к празднеству, как к явлению оформленного быта».

Впоследствии естественным ходом вещей ТРАМ превратился в профессиональный театр, красивые замысловатые параллели с древнегреческим театром оказались бесплодны, и Пиотровский свои позиции пересмотрел. Но этому предшествовали годы процветания ТРАМа, драматургия которого отражала насущные вопросы комсомольского бытия и воспитания че-

ловека нового общества. Этим мы и прельстились, хотя агитационно-лобовое сценическое письмо трамбовских авторов, намеренно избегавших психологизмов, отнюдь не соответствовало нашим намерениям. Взяв за основу пьесу Н. Львова «Плавятся дни», мы написали сценарий и поставили картину под названием «Ветер в лицо».

Тема проста. Сюжет современен. Идет борьба за светлый уклад жизни, за стойкость морали, за осознание достоинства человека в новом обществе. Еще крепка и липуча косность мещанства. Бой с его цепкими привычками, с его дремучим застоєм ведут в нашем фильме комсомольские ребята... На месте пивной, как форпост новой жизни, они организуют общежитие-коммуну для молодых рабочих ткацкой фабрики. А Борис, один из вожakov среди них, — играл его Олег Жаков — влюбился, женился и... беда! Тонет в трясине мещанства. И начинается неугомонная борьба за него, заблудшего.

Разумеется, я не стану пересказывать здесь фильм, устаревший и по раскату переживаний и по своим кинематографическим приемам, наивным и скованным скромностью кинотехники. Но, к примеру, вот как решались некоторые эпизоды: переезд в общежитие-коммуну совершен. Условились: на следующее утро всех разбудит Борис. А он возьми да и проспи. Оплошал. Сорок человек опаздывают на работу. Сорок человек стремглав бегут на фабрику. Через весь город, через стройность ленинградских просторов... Бегом, бегом, бегом. Общий пробег — свят дух коллективности! — динамикой движения, по мнению режиссеров, разгорячит эмоциональное восприятие зрителей.

В конце фильма наводнение. В водах разгневанной стихии (а «гневалась» она в небольшом бассейне во дворе кинофабрики), как символ победы над рутиной, уносился, разинув ветчинно-розовую пасть, граммофон — ликующий атрибут мещанского быта, и на тонущей пластинке можно было прочесть: «Молчи, грусть, молчи!» Романс нами отвергался, нужны были задорные песни, тонизирующие частушки или ясность народных мелодий.

Фильм «Ветер в лицо» мы, ударники ленинградской фабрики «Совкино», посвятили ударникам фабрики «Красный ткач». В этом посвящении выразилась некая общность целей того времени, искренность и энтузиазм, вложенные нами в эту работу.

И нас, кинематографистов, и героев наших фильмов увлекала нетерпеливая жажда революционных преобразований. Во всем — в искусстве, в быту, в человеке...

Горячка свержений, свершений, ликование мечты, подчас нежизненной и наивной. «Дома у нас будут сверкать, как брильянты, а брильянты пойдут на резку стекол», — заявлял художник Татлин. А Малевич призывал заняться новыми формами, способными украсить быт, но при том «прикончить» живопись. «Все искусства: живопись, цвет, музыка, сооружения отнести под один параграф технического творчества». Громогласно, очень искренне и неправдоподобно.

Многое из того, что возникает в искусстве как пронзительный, эпатирующий всплеск новизны, со временем либо приобретает жизненность традиции, либо звучит наивной скороспелостью фантазии и планов.

Я слышу чей-то голос: «На наивности далеко не уедешь, высоко не взлетишь. Давно наступила пора ранней прозорливости. Рот разинув, не проживешь! Те ваши комсомольцы — просто дети. Доверчивы и прямолинейны. Как говорится — однозначные характеры».

... Однозначные характеры? А я думаю, это мы виноваты; будучи еще слабосильными кинорежиссерами, высвечивали в характере персонажа одну желанную черту — стремление к новой жизни, а вокруг этого крутился и незатейливый сюжет. Ближе к лозунгу, чем к многословному многосмысленному роману. С дальнейшим развитием кинематографии, с захоронением процветавшей одно время бесконфликтной драматургии на экране стали действовать характеры все более и более многогранные, освещенные с разных сторон, а не просто «в лоб». Но это были дети, внуки, потомки именно тех нетерпеливых мечтателей, вершителей судьбы своей и судьбы страны. И когда в фильме «Малахов курган», кото-

рый мы с Хейфицем снимали в 1944 году, пятеро матросов-комсомольцев, вооруженные гранатами, бросались под немецкий танк, чтоб остановить фашистское наступление, нам казалось, что на смертный свой подвиг шли преемники комсомольцев двадцатых годов, преемники бойцов гражданской войны. Те воевали за революцию, эти ее защищали.

«Жизнь свою за други своя»

В Севастополе немецкие фашисты пронесли по улицам мальчика, распятого на кресте. Мальчика лет девяти. Было это в сорок втором. «Жизнь свою за други своя». Незатейливые парнишки — Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки — внуки, братики, сыновья!»

После окончания в Монголии натурных съемок по фильму «Его зовут Сухэ-батор» наша группа уже не могла вернуться домой, в Ленинград, огороженный мертвящей блокадой. Давно был эвакуирован «Ленфильм», и для завершения работы нас направили в Ташкент. Медленно, с непредвиденными остановками мы продвигались по вздыбленной горем и гневом стране. На станциях копились люди — женщины, дети, старики... Отягощенные тем, что можно было унести на себе, одни, замерев, сидели или лежали на скамьях, на полу, на вещах, превращавшихся в хлам в долгом горестном пути, другие с трудом добывали хлеб, суп, воду, вагон... Навстречу нам иногда ползли поезда страданий — к пыльным окнам усталых вагонов сиротливо приникали бледные лица в бинтах. А рядом шумели поезда мщений — бойцы отправлялись на фронт.

Мы поняли, что будем ставить фильм о войне.

... В Москве мы с Хейфицем встретились с писателем Борисом Войтеховым. Он вернулся из Севастополя, раскаленный впечатлениями.

— Ребята, — воскликнул он, и его небольшая голова, как-то ненадежно прикрепленная к высокой фигуре, решительно вздымалась кверху, а темный тяжеловатый взгляд впивался в глаза собеседника, — ребята, в

На съемках фильма
«Люди на мосту».
А. Зархи и А. Завьялова.
60-е гг.



Севастополе немцы пронесли по улицам мальчика, распятого на кресте. Вы понимаете?

С этого начался наша работа над сценарием «Малахов курган». Художественная киноматография Москвы, Ленинграда, Киева была в ту пору рассредоточена и приспособляла свою работу к киностудиям в Алма-Ате, в Ташкенте, в Душанбе... Нас приняла для постановки «Малахова кургана» киностудия в Тбилиси. Фильм, как говорится, вступил в производство, и начался работа вроде бы и обычная, со свойственными ей всегда неожиданностями и препятствиями — откуда хочешь черпай усилия.

После наших трех последних фильмов, внутренне смыкающихся общей темой восторженного приятия Октябрьской революции, служения ее идеалам, раскрытой через три совершенно разных характера в соответственно разных условиях — профессора Полежаева («Депутат Балтики»), колхозницы Александры Соколовой («Член правительства») и монгольского пастуха Сухэ-батара («Его зовут Сухэ-батор»), — надвинулась тема войны.

В тех фильмах мы воссоздавали недавнее прошлое. Время еще не успело затенить образы героев. Нас еще питала романтика первых лет революции, энергия становления Советской власти, впечатления, творившие наше отрочество. Это помогало вникнуть в психологию характеров наших героев и не обмануть зрителя общей атмосферой, в которой

разворачивалось действие, хотя временная дистанция в двадцать лет и позволяла некоторую вольность в трактовке событий и персонажей.

А тут события творятся рядом. Рядом рвутся снаряды. Еще литься слезам. Еще много утрат впереди. Черная ткань сиротства еще расползается над землей. Тут зрители — участники и свидетели. А значит, достоверность поступков и чувств героев — непременное условие верной, захватывающей тональности произведения. И когда начались репетиции с актерами, я остро и смятенно это почувствовал. Здесь я ничего не мог с «профессиональной уверенностью» подсказать актеру, который так же, как и я, войны воочию не видел, «пороха не нюхал». И что я, режиссер, могу объяснить, предложить, внушить актеру, если лично мной ничто не пережито из жизни воина-матроса, солдата, генерала?

Надо ехать на фронт. Пока идут подготовительные работы к съемкам, шьются костюмы, разрабатываются декорации, подбирается реквизит и так далее. Надо самому, своими глазами увидеть фронтовую обстановку, сердцем дрогнув, осмыслить эту невероятную жизнь, соседствующую со смертью.

В переполохе чувств и мыслей я, быть может, и тогда понимал, что пройдут десятилетия и новые поколения писателей и режиссеров будут работать над военными темами.

Как теперь, спустя тридцать пять лет после войны, мы с удивлением говорим о фильмах Алексея Германа: «Молод. Войны не знал, а вот поди ж ты, как достоверен и правдив его фильм. Как он точно и тонко отобразил всю атмосферу тех военных лет, пользуясь мемуарами и хроникой». Но мы-то тогда не имели морального права на это, мы были современниками войны, врзавшейся в историю века.

Вооружившись справкой, что я являюсь режиссером фильма «Малахов курган», я отправился в Краснодар, к командующему Южным фронтом генералу Ивану Ефимовичу Петрову.

Он принял меня на своем командном пункте, в маленьком домике. Безмятежное партикулярное жилье приобрело беспокойный походный вид. Временный обитатель его, генерал Петров, погруженный в сложнейшие военные дела, был любезен, приветлив и доброжелательно отнесся к моему стремлению побывать поближе к передовой. Пригласил к обеду.

И вот я беседую с умным, начитанным человеком, который с удовольствием и сам поднимает литературные темы. В это время он как раз с увлечением читал роман Голубева «Багратион». Я не читал, но, слава богу, вспомнил, как Толстой не раз упоминал про тусклые, будто невыспавшиеся глаза князя Багратиона.

— А как сразу переменялось лицо Багратиона, когда ринулся он в сражение с неприятелем. Был яростен, смел, да ведь когда идет такая большая война, нужна согласованность в стратегии, а он не желал сообразовываться с общим ходом и, презирая немцев, подчиняться Барклаю.

— В тылу жадно перечитывается «Война и мир», — замечаю я.

— Да это понятно. Тоже ведь великая была война. Народная. С партизанщиной. И такие глубины души человеческой вскрыл Толстой. «Война и мир» будет жить веками, — и прибавил задумчиво: — Об этой войне тоже будут написаны умные, правдивые книги. После победы, конечно. Когда бу-

дет время одуматься, вникнуть философски в движение мировых событий.

«После победы», — сказал он, а ведь предстоял еще долгий путь боев.

— Жалею, что не смогу прочитать ваш сценарий. Расскажите подробнее, о чем картина?

Трудно рассказывать фильм о войне воюющему генералу. Каким жалким покажется мой рассказ о трагедии в Севастополе ему, начальнику обороны этого героического города, ему, пережившему все муки, все безумие, все горестные испытания и бесценные потери тех дней. Какое постыдное несовершенство может отвлечь его от нашего сценария. У меня такое чувство, будто я поднимаю на врага пугач там, где требуются пушки. А он говорит, протирая очки:

— Нам здесь ваше кинематографическое оружие очень пригодилось бы. В нашей ратной жизни бывают моменты, когда надо бойцов воспламенить, а иной раз и посмешить. Зритель здесь самый внимательный и благодарный, жаждущий душой и разумом опереться на тех героев, что действуют на экране. Помните, Лев Толстой писал, как важно, когда во всей армии одно и то же настроение, а создать «дух армии», «главный нерв войны» помогает и искусство.

На пороге показался адъютант. Петров — человек крупного сложения — быстро и ладно поднялся.

— Извините. Не договорили. Ночевать будете здесь, у меня.

В маленькой комнатке стояло две кровати. На стене на плечиках висел френч с девятью орденами. На одну из кроватей уложили меня. Но напрасно было ждать командующего, вслушиваясь в нестойкую военную тишину. И тишина, как в детстве, переполнилась какой-то шуршащей неведомой нечистью. Спасение — сон. А постель командующего так и оставалась неразобранной.

Мне объяснили, что его здесь и не бывает, просто для порядка стоит для него кровать, а спит он ночью часа по два, пока везет его «газик» на какой-либо военный пункт, или ненадолго, не раздеваясь, лишь сняв сапоги,

ложится на диван в той комнатке, что служила ему кабинетом. Там завораживала и тревожила прикрепленная к стене большая карта, завешанная простыней — отражение войны. А на столе стояли цветы в глиняном горшке — «всюду жизнь».

«Всюду жизнь»: когда командующий отдыхал на диване, у его головы уютно пристраивались котята. Он съездил за ними за 80 километров, улучив промежуток между боями. Кровь, смерть, железо, искорябанная земля, скрежет, вой, огонь, и домашняя теплота, и пушистость котят, и незабытая прелесть цветов.

У Ивана Ефимовича я прожил три дня. Встречались мы за обедом, и я, поборов робость, по кускам рассказывал эпизоды из нашего сценария «Малахов курган».

Иван Ефимович посоветовал мне направиться под Новороссийск, на Мысхако, как тогда называлась Малая земля, где в то время была наиболее сходная обстановка с севастопольскими событиями, но мне почудилось, что, любезно прощаясь со мной, он не очень-то верил, что я туда попаду.

Ко мне в провозачные был прикомандирован майор, и я очутился у командующего 18-й армией генерала Леселидзе. Он так же внимательно, как Петров, выслушал мою просьбу, хотя подобные штатские наблюдатели, вероятно, были не слишком желанными гостями в обстановке напряженного военного труда.

Леселидзе отдал распоряжение проводить меня в Геленджик к начальнику политотдела 18-й армии полковнику Брежневу.

Путь лежал через цементный завод под Новороссийском. Вышли ночью — днем дорога методично простреливалась немцами. Господи боже мой, да она же и ночью простреливается!

Впереди шел солдат. Вслед за ним я. Он шел непреклонно. А мной командовали трассирующие пули немцев. Едва сдерживая переполошенное, сбившееся в страхе дыхание, я то падал, а солдат шел, не сгибаясь, то прижимался к дереву, то наклонялся, а солдат невозмутим. Наконец, ему надоела моя беспо-

лезная суета, и он, молодой казах, сказал: «Товарищ, когда пуля просвистела, она уже пролетела». Но пули свистели, и страх меня клонил, сшибал с ног, я ему был не хозяин. В темноте мы свернули направо, и стрельба умолкла. Мы прошли несколько шагов, и я почувствовал дружелюбную, успокаивающую свежесть южной ночи. Я шел, будто не шел, а отдыхал, вольно растянувшись на траве.

Вдруг: «Кто идет? Стойте!»

Не останавливаясь, я объяснил: кто, куда, откуда.

— Стойте! Куды же вас занесло? Вы ж на минном поле. Стойте!

И я застыл на одной ноге, не успев вторую, дрогнувшую, ногу опустить на землю. Не смея наступить на смерть, так и стоял журавлем на одной ноге, пока не вышел лейтенант с фонариком. Укромным лучиком освещал он минное поле, которым наши охраняли подступ к цементному заводу, и по тропинкам довел нас до караула.

Я увидел полуразрушенный цементный завод и с облегчением подумал о передышке на опасном пути.

В руинах завода еще уцелела сушилка — здесь прежде просушивали цементные плиты. Теперь она служила наблюдательным пунктом, откуда отчетливо просматривался Новорос-сийск, и называлась «ключиком». Этим «ключиком» владел батальон, он держался за него собственной жизнью.

В сушилку приходилось пробираться в го-
ру, ползком по неглубокой траншее, под не-
прерывным обстрелом вражеской артиллерии.
Под пыткой неумолкаемого гула. Снаряды
били, били по стенам, били по людям — стены
акладывали цементными плитами, людей уно-
сили. Солдаты поочередно дежурили по не-
скольку суток: выдержать долго было немыс-
ливо. «Волю свою, силы свои и кровь свою
за каплей мы отдадим за счастье наше-
го народа, за тебя, горячо любимая Родина».
Эти слова из клятвы десантников перед вы-
садкой на Малую землю подтвердил и ба-
льон, державший «ключик» в своих верных
руках. Побывать под вражеским обстрелом,
перейти через минное поле — это не редкость.



На съемках фильма «Высота»
(дружеский шарж). 50-е гг.

в условиях фронтовой полосы, но сколь оглушительно, сколь незабываемо увидеть и осознать подвиг, свершаемый на твоих глазах ежедневно, ежечасно, как добросовестный труд, просто и величественно.

И я забыл о передышке. Думал ли я о гибели, когда полз по траншее? Вероятно, я был под магнетическим впечатлением действовавших там бойцов. Меня мучило мое обескураженное воробьиное тело. Едва пробивалась мысль: испытай себя. Так надо.

В нашем будущем фильме «Малахов курган» морская пехота, герои Севастополя будут воевать с беззаветной преданностью Родине, со смелой выносливостью, с гордой отдачей жизни своей во имя победы над врагом. Именно это увидел я на цементном заводе под Новороссийском.

В Геленджик я добрался на попутных машинах. Обратился к начальнику Политотдела

18-й армии тов. Брежневу, что вот в связи с картиной «Малахов курган» мне хочется, мне очень нужно побывать на Мысхако. А он ответил: «Ну что ж, если вы не робкого десятка, то мы сегодня ночью пойдем туда на катере».

Три катера под покровом ночи плыли через Цемесскую бухту. Во тьме. В тишине. Осмотрительно разрезали померкшую воду. На их затаенное движение откликнулся тревожный стук сердца. Изредка мелькала мысль о фильме, и этим я подбадривал себя. Во тьме. В тишине. Шепотом: «Песню бы затянуть». Тишина. Мы почти у берега. Почти. А он, видно, ждал, враг, ждал. Свистящий, и ноющий, и терзающий звук, и отчаянный ввысь, вширь огромный всплеск воды. Нет темноты, нет тишины. Прожектора и снаряды перечеркивают ночь.

Один из катеров перевернулся. Мы у оттели. Дальше каменистый подъем вверх. Выгрузка ящиков и мешков. Бегом. Взлет смелости, энергии, сноровки, жизнелюбия. Выстоять, черт возьми, и смерть фашизму! «Бей их в черные души!» — кричал молодой солдат на бегу, пригибаясь под тяжестью ящика с патронами.

«Десантники совершают подвиг один раз, а катерники каждую ночь» (из записной книжки).

«Безумно страшно» (из записной книжки). Впереди быстро поднимался Брежнев. Мы — следом. Мы — это прибывшие сюда академик Минц, директор фильма «Малахов курган» В. П. Вайншток и журналистка из «Комсомольской правды» — фамилии не знал. Пули ее не достали, но зато достала крапива, обожгла ее голые, мирные ноги в белых носочках. Инстинкт выше разума, выше страха — остановилась почесать и во тьме потеряла нас из виду. А мы уже в траншее, как вдруг Брежнев заметил, что нет корреспондентки. Вмиг вернулся, ухватил ее за руку и втолкнул в траншею.

На следующий день в паттерне — подземелье, где еще в Крымскую кампанию прошлого века хранили снаряды и где теперь помещался командный пункт, — академик Минц де-

лал доклад о международном положении, а Брежнев произнес речь, увязывая события в мире с героическими делами на Малой земле. Его заботой, заботой политрука, было создавать и поддерживать в советских солдатах негнбимый победный дух, воодушевлять, влиять, воспитывать... В немыслимых, почти нежизненных условиях были и лекция, и концерты, и шутки, и танцы, и музыка — плацдарм для боевого настроения.

«Видел патефон в танке» (из записной книжки).

«Матросы в капонирах поют, декламируют стихи, и столько молодости и чистоты в их увлеченности, а гибель рядом, и кого-то накроет и, может быть, очень скоро. Все это трогает до слез» (из записной книжки).

«Видел похороны под бомбежкой» (из записной книжки).

И ведь что удивительно, ни у кого не было и мысли оставить Малую землю. Здесь стояли насмерть, словно предчувствуя, что из легенды не уходят.

Вот о вас и напишут книжки:

«Жизнь свою за други своя».

Незатейливые парнишки —

Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки —

Внуки, братики, сыновья!

Когда мы с Вайнштоком отправлялись в обратный путь, у мотобота, под обстрелом, провозжали в тыл тяжелораненых. Два бойца почти несли солдата. У него под гимнастеркой была морская тельняшка, которой он, коренной моряк, по долгу войны превращенный в пехотинца, дорожил, как собственной кожей. Жестоко напрягаясь от боли, он говорил: «Куда ж там в тыл? Еще война не кончилась. Куда ж я? Нехорошо это».

Но его уже укачивало бредом. «Великаны с Малой земли» не утирали слез. Бомбежка. Поцелуй. Бомбежка. Море дрожало, и напрягался отважный кусок земли. Той земли, что вошла в историю Великой Отечественной войны.

Я рассказал здесь о своем не слишком долгом, но глубоко впечатляющем соприкосновении с действующим фронтом, чтоб напомнить, как многообразны должны быть жизненные наблюдения, сопереживания своему времени

всякого кинематографиста. Чем чаще он проникает в современность, тем осмысленней его художественная палитра. Даже если в работе классика или история.

В Краснодаре я прощался с командующим Южным фронтом Иваном Ефимовичем Петровым. Я благодарил его за то, что он дал мне возможность понять, что такое Советская Армия в действии, что такое ратный труд. Я получил моральное право на создание фильма о войне. А Петров, оказалось, был настолько удивлен моим посещением цементного завода, что даже проверил это, и в знак расположения подарил мне «Багратиона» со своей дружеской надписью.

Книгу эту я привез в Тбилиси как трофей. Украли, черти! И даже автографа не оставили.

Жить среди людей...

В конце августа 1945 года режиссеры Зархи и Хейфиц, сценарист Габрилович и три оператора со студии кинохроники вылетели в Японию снимать документальный фильм «Разгром Японии». Снимая художественные фильмы, где съемкам предшествует долгая сценарная работа и тщательная подготовка и где места натурных съемок исследуются и определяются заранее, мы теперь летели, не представляя себе, что ждет нас в невиданной доселе стране. «Факт» в документальной картине — это не только злободневность или мимолетное впечатление, «факт» — это явление многогранное, допускающее разное освещение. У кинолетописца глаз особый — должен смотреть и ввысь, и вширь, и вглубь. А мы везли с собой довольно скромный багаж представлений: запомнившиеся в репродукциях изящные пейзажи, дома, легкие, как веера, виртуозно исполненные картины на шелку, горизонтальные глаза на очаровательных портретах Утамаро. А над вселенной проклятием висела сенсация: 6 августа 1945 года американцы сбросили атомную бомбу на японские города Хиросиму и Нагасаки. Бомба уничтожила, выжгла все — тленное и нетленное — и радиация будет годами скользить

рикошетом по людям, не исчезнувшим сразу, чинить медленное, страдальческое умирание. Что это? Заключительный аккорд сражений или новая вариация на ту же тему? А ведь мы летим, чтоб снять конец войны, начало завоеванного, выстраданного мира.

Приземлились в Харбине. В Манчжурии еще шли бои с японской Квантунской армией, и тридцать операторов-хроникеров вели съемки для нашей картины. Но, кроме этого, нужен был и такой документальный материал, в котором угадывались бы исторические и психологические истоки японской агрессии. Хейфиц с Габриловичем работали в Харбине, а я кинулся на поиски хроникальных кадров в Чанчунь, где помещалась японская киностудия. Чанчунь пританлся, приумолк, обезлюдел. Я пришел на студию с представителем из нашей военной комендатуры. Два дня, с утра до вечера, в почти опустевшем помещении гонял ролики в погоне за хроникальным материалом. Но обнаружив что-либо, работавшее на тему, не мог вырезать нужные кадры, приходилось лишь помечать коробки. В результате три ржавых железных ящика надо было доставить в Харбин, где находилась наша съемочная группа. Грузчиков не было. Машин тем более. Сил у меня богатырских тоже. И я с трудом, с остановками каждый, черт бы его побрал, драгоценный ящик поочередно двигал руками.

Многое оттуда вошло в картину «Разгром Японии»: японский император — наместник Будды, он пребывал незримым для смертных подданных; японские дети — ранняя военная методично воспитывала в них дух милитаризма; камикадзе, улыбающиеся перед кинокамерой, хотя бензина в их самолетах — ровно столько, чтобы долететь до цели и, спикировав на вражеский корабль, погибнуть; японская женщина, которую уязвленная гордость толкнула со скалы на смерть: обещали победу, получили поражение... И эти и другие отобранные кадры — все вошло в картину, продемонстрировав непрочность империалистических упований. На прощание сторож, с извечной японской улыбкой и мягкой обходительностью сообщил мне, что ночью он оста-

новил незнакомца, который лез через окно туда, где я ночевал, а в руке у него сверкал кинжал. И снова улыбка.

Мы еще находились в состоянии войны. А пилот не мог обнаружить заранее указанный аэродром в Токио, и мы долго кружили над городом в надвигавшихся сумерках, испытывая противную неуверенность. И совсем уж липкая, тягучая тоска обуяла нас, когда, снижаясь в темноте, мы заметили людей, бегущих навстречу нашему самолету. Оказалось — американцы. Они попросту решили перехватить нас первыми из боязни, как бы интересующие весь мир новости из Японии не дошли до Москвы раньше, чем до Вашингтона.

Мы увидели Токио. Столица страны восходящего солнца — мрачные обугленные деревьяшки, пепел, мусор разорения. Казалось, солнечные лучи взойдут и тут же погаснут в мусорной серости города. На Токио были сброшены бомбы, начиненные тысячами каких-то шариков, они загорались в воздухе и шквальным огненным дождем налетали на деревянные дома — их много еще было в ту пору. Шарик прилипали к крышам и к стенам, и никакими силами, никакими отчаянными стараниями их нельзя было оторвать, и дом сгорал дотла. И лишь несгораемые шкафы, рекламно прославляя свою прочность, торчали среди развалин. Они странно напомнили русские печи, может быть, потому, что около них, как у домашнего очага, собиралась семья и возникало некое подобие жилища. Перед ним ведро или таз, в котором обитатели, прежде чем вползти туда для сна, ополаскивали ноги. Легендарный театр Кабуки — обвал кирпичных обломков. Около императорского дворца, огороженного высоким забором, в безлюдьи стоял на коленях японский офицер. Он держал перед собой кинжал, направленный острием к груди. Он сосредоточенно клонился вперед — это же харакири! — сейчас... он... — полицейский попросил нас удалиться — ведь он пронзит себя кинжалом и примет смерть, чтобы не принять позора поражения.

Так существовали тогда, в стране изящных ритуалов и империалистических стремлений.

На съемках фильма
«Анна Каренина».
А. Зархи (справа).
60-е гг.



Церемония подписания акта о капитуляции Японии была назначена на 1 сентября в 9 часов утра на линкоре «Миссури». Мы прибыли на линкор к семи. Катера подплывали непрерывно. На линкор поднимались военные чины, дипломаты, корреспонденты и кинооператоры из разных стран. Майор из штаба Макартура выдал нам план с точным указанием расположения нашей киногруппы. Трем советским операторам были отведены места, самые отдаленные от центра действия, от стола. Please, пожалуйста, снимайте! Общий план да и то с одной точки? Да оттуда и не разглядишь церемонии подписания. Thank you, спасибо. На наш протест ответа не последовало. Наше возмущение никого не тронуло. Прозвучал сигнал к началу. Представители держав, участниц войны с Японией, торжественно двинулись к столу. От Советского Союза представлял генерал Деревянко. Оператор Ошурков, мгновенно определив ситуацию, последовал за ним как сопровождающий, а едва они миновали контроль, тут же вытащил из-за пазухи ручную кинокамеру и пристроился рядом с иностранными хроникерами. Поднялась невообразимая толчея, его грубо и суетливо выталкивали. Господа, за спиной у него океан! В это время Макартур начал свою речь. А Ошурков снимал. Риск не помеха,

Мы с Хейфицем и с Габриловичем тоже на верхней палубе, как и многочисленные журналисты, причем некоторые из них были оснащены портативными пишущими машинками на шее, что, по тем временам, было диковиной. А на нижней палубе, где делать абсолютно нечего, тоскливо слонялся наш оператор Посельский. Он выпал «из игры» — ему снимать неоткуда. И вдруг я увидел, как к линкору подошел катер и по трапу медленно, словно нехотя, тяжело опираясь на палку, начинает подниматься хромым человек во фраке и цилиндре. Рядом тихо пронеслось: «Сигимицу!» Отчаянно застрекотали журналистские машинки. Министр иностранных дел Японии Сигимицу. Его цилиндр потерт — знак долгого служения дипломатии. Его хромота — след Шанхайского восстания 1936 года. На своих плечах он нес постыдную тяжесть поражения. Не он хромал, хромала Япония. Этот чрезвычайно выразительный кадр мог снять только Посельский. Скорей, скорей, Сигимицу сейчас поравняется с ним! — а он понуро глядел в другую сторону. Невзирая на чинность обстановки, я его звал, кричал, свистел... слава богу, услышал, посмотрел на меня. Я стал отчаянно жестикулировать — туда, мол, туда смотри — обернулся. Этот кадр в картине уникальный. Все взоры и все кинокамеры

были нацелены на стол для подписания акта о капитуляции, на группу, расположенную вблизи него.

Сигимицу похоронно приблизился к столу и, поспешно начертав свою подпись, не задерживаясь ни на секунду, постарался как можно скорей удалиться. А Макартур свою подпись ставил разными ручками, что подавали его генералы, гордясь историческим подарком.

В тот самый миг, как была окончена церемония, журналисты дружно, в обгон друг друга, словно сорвавшись со своих мест, бросились к катерам. Молниеносность передачи сообщения в свою страну — успех корреспондента.

Напоследок мы вознамерились снять Хиросиму — последний зловещий удар войны. Полетели туда. И как были раздосадованы, как негодовали, не получив разрешения приземлиться. Тогда не очень ясно представляли мы себе смертоносное таинство радиации. С бреющего полета кинокамера зафиксировала кладбище кирпичей и железа — мертвые машины, искалеченные стены, мертвые дома; люди — небо в последний раз, земля в последний раз, — люди мертвы. Смерть врасплох. Кто выжил сейчас — ушел умирать. Все бездыханно и бессмысленно. И в ликовании победы не думалось нам тогда, что ужасающее несчастье Хиросимы может повториться. И будет еще страшней. И совсем непоправимо.

И как пятнадцать лет назад в своем киноплакате мы стремились сказать войне «нет!», так всем настроением фильма «Разгром Японии» мы пытались достигнуть того же самого, не ограничиваясь информационными сообщениями, пусть и волнующими, а пользуясь средствами художественной выразительности.

В 1951 году я еще раз вернулся к документалистике, снимая кинопортрет человека крупного характера, незаурядных деяний Кирилла Прокофьевича Орловского. В этом человеке нас интересовали мужество, решительность, масштабность стремлений и воля. Он повидал мир. Воевал в гражданскую войну. Боролся с фашизмом в Испании. Воевал в Великую Отечественную войну. Был Героем Советского Союза. Был председателем колхоза.

...1943 год. Командир партизанского отряда Орловский шел в Москве по улице Горького.

— Гарсна! — молодой испанец, с которым вместе сражались против Франко. Он тут же попросился к Орловскому в адъютанты. А теперь вместе против Гитлера. В конце войны, когда немцы бежали из Белоруссии, разведав, по какой дороге проследуют крупные чины, Орловский вскинул руку с гранатой, а «чин» успел выстрелить, и граната разорвалась в руке у Кирилла Прокофьевича. Испанец донес его до леса. «Режь, — пробормотал Орловский, истекая кровью, — быстро». Выхода не было. Иначе гангрена. Гарсна, обливаясь слезами, пилой отпилил командиру правую руку. После длинных сумеречных месяцев в госпитале, в Москве, к Орловскому вернулось зрение, почти вернулся слух, вернулась энергия. Совесть и воля тянули прочь с больничной койки. Война еще не кончилась, но он, увечный, уже не нужен войне. Он верил в победу — и общую и свою личную.

Он нужен земле. Выписал себе в госпиталь книги по сельскому хозяйству. И добился — с трудом, — чтоб не на пенсию, а в родную деревню, в Мышковичи направили его, как только освободят Белоруссию. Нашел он там «лишь небо да пепелище». Но и этот бой выиграл. О чем и рассказывается в полнометражном документальном фильме «Колхоз «Рассвет».

Два документальных фильма, в которых я участвовал как режиссер, подсказали мне, как увлекательно познание при сочетании факта и фантазии. Пределы документального фильма безграничны, так как в свободном образном преломлении неуязвима, незатуманена и неприкосновенна истина. Здесь факт, действительное событие, портрет человека, с одной стороны, не допускают никакого насилия над собой, а с другой — расплывчатости пересказа, в отместку за вольности получишь недостоверность, отступление от правды. В своем предисловии к антологии «Люди на войне» Хемингуэй писал: «Дело писателя писать правду. Его критерий — верность правде — должен быть таким высоким, чтобы вымысел,

созданный на основе собственного опыта, дал картину более правдивую, чем любая фактография». В такой же степени высказывание это можно отнести и к кинематографистам — сценаристам и режиссерам игрового кино. Но и в документальных картинах, где художественный вымысел неправомерен, кинематографическое осмысление «факта» эмоционально углубляется ассоциативностью, символикой, ритмом произведения, организуя тем самым более действенное восприятие зрителей.

Во всех жанрах киноискусства нужна правда, ясность мысли и сердечный взлет, но при этом документальному фильму присущ лаконизм изложения. Есть лаконичность газетного сообщения, статьи, фельетона — специфика ежедневной информации, без которой жизнь темна и изолирована. Есть лаконичность поэзии, где образность уточняется понятием, где обобщение коротко и напряженно заменяет подробности. В документальном фильме — сплав газетной формы с поэтической. В нем особенно недопустимы длинноты. Темой он обращен к событиям, важным для широкой многослойной аудитории, а погрузить содержание в зыбкость длиннот — это значит утопить значение темы.

Пожалуй, многим режиссерам игровых фильмов полезно поставить один-другой документальный фильм. Может быть, это помогло бы, не теряя своих индивидуальных художественных особенностей, обрести краткость — качество драгоценное! — и без нужды не расползаться в «серийности».

Жадность к участию в различных жанрах киноискусства раздвигает просторы для вечных и прекрасных поисков выразительных средств. Так-то и создается киноязык — мост, соединяющий художника со зрителем.

Еще два слова

Жизнь проходит сквозь фильмы, как сквозь годы. И уже немало их прошло, немало их «выстрадано», а перед каждым новым фильмом цепенеешь недоуменно, и будто оставил тебя собственный опыт и вдохновенная радость решения, и с трепетом дебютанта размышляешь

о замысле, ждущем воплощения. И как становишься нетерпим для окружающих, вспыльчив и требователен, как отвлекаешься от того, что накануне казалось занимательным и главным, а потом, бесконечно устав, жалеешь, что работа эта близится к концу. И нет мучительней того времени, когда один фильм окончен, а другой и не мерещится.

В таком промежутке между фильмами, в промежутке смятения, неловкого ощущения своей ненужности я писал эти заметки и прерывал их, когда определилась тема будущего фильма. За это прошу прощения у читателя — все сразу же отходит в сторону, и вместо листа бумаги ждет взыскательный экран.

Я еще вернусь к этой книжке. Может быть, таков закон природы, что «в декабре — торжественное бдение, — воспоминанье мучит нас»? Может быть, воспоминания возникают, чтобы продлить извечную и жестокую бренность бытия? Вот тогда и оживает чистый лист бумаги. И день вчерашний сталкивается с днем сегодняшним, и нынешнее уразумение осмысляет прошлое, и все смешивается, пытаюсь проникнуть в будущее, которое уже не станет твоим.

По улице шел старый человек,
Навстречу шла девчонка смешно.
Он смотрел на нее,
Как кто-то
С предыдущего сеанса
На кого-то,
Кто только что входит
В кино.

Стихи польской поэтессы Эльжбеты Зехентер.

И перед молодостью художника, перед молодостью зрителя, перед вечной молодостью кино он распахнул двери.

И мастерство, и вдохновение

С трудом выбирали из фильма «Летят журавли» кадры для журнальных публикаций. Каждый в отдельности ни о чем не говорил, только вместе они представляли нечто... Наверное, это и есть кинематограф...

Сергей Урусевский

Сергей Павлович Урусевский (1908—1974) — выдающийся советский кинооператор, один из самых ярких и значительных киномастеров того поколения, которое начало свой творческий путь в середине 30-х годов.

С. Урусевский получил прекрасное образование в Ленинградском художественно-промышленном техникуме и в Институте изобразительных искусств (бывший Вхутемп). В 1935 году одаренный, подающий большие надежды живописец начал работу в кино ассистентом оператора. Затем он становится вторым оператором, а первую свою самостоятельную картину — «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — заканчивает в 1941 году. Тогда же выходит второй фильм, снятый С. Урусевским — «Поединок». В годы войны С. Урусевский — фронтовой оператор. Его съемки вошли в крупнейшие документальные ленты о Великой Отечественной войне.

Период творческого самоопределения завершился у С. Урусевского фильмом «Синегория» (1946). «Сельская учительница» (1947) — работа зрелого, самобытного мастера, художника-новатора, неустанно ищущего новые пути. Затем С. Урусевский снимает картины «Алитет уходит в горы» (1949), «Кавалер Золотой Звезды» (1951), «Возвращение Василия Бортникова» (1953), «Урок жизни» (1955), «Сорок первый» (1956), «Первый эшелон» (1956, совместно с Ю. Екельчиком), «Летят журавли»

(1957), «Неотправленное письмо» (1960), «Я — Куба» (1965). Лучшие из этих картин выдвинули С. Урусевского в число крупнейших операторов современности. Влияние его новаторских поисков и открытий на советское и мировое кино трудно переоценить.

В 1969 году С. Урусевский начал режиссерскую деятельность фильмом «Бег иноходца». Через два года он поставил картину «Пой песню, поэт...». Смерть застигла его в расцвете творческих сил.

В этом номере о замечательном мастере советского киноискусства рассказывают его коллеги, соратники, друзья — художник В. Горяев, режиссеры С. Юткевич, М. Донской, Г. Чухрай, операторы Евг. Андриканис, В. Юсов. Впервые публикуются отрывки из дневника С. Урусевского и интервью, которое он дал в 1968 году.

В. Горяев

Пространство Урусевского

Литература, как известно, оперирует временем, изобразительные искусства — пространством. Что принесло с собой кино? Оно принесло радость соединения, слияния их в движении. По существу, все формирование кино шло по этой линии. Соединение давалось нелегко, компоненты не желали мириться, и нередко в ранних фильмах видимое нами пространство мертво, а движение персонажей воспринимается лишь как суэта на неподвижном фоне.

Но кино — искусство стремительное, оно быстро преодолевает этот этап своего развития. Многие сделали для активизации пространства, превращения его в пространство действующее Эйзенштейн. В ряду других мастеров, своими работами повлиявших на формирование активного кинематографического пространства, нельзя не выделить и Сергея Урусевского.

Ему повезло — среди его учителей был такой выдающийся мастер, как Владимир Фаворский, которого постоянно заботила эта проблема — соотношение пространства и времени — применительно и к книжной иллюстрации, и к

монументальным формам, и к анализу общих закономерностей изобразительных искусств. Он, в частности, вывел и целый ряд важных теоретических обобщений. Одно из них говорит о том, что если в литературе стиль проявляется в любом соотношении героя и среды, то в изобразительном искусстве стиль выражается через соотношение человека или предмета и пространства. Ведь в центре живописной композиции не обязательно должен находиться человек — может быть и предмет.

Думаю, что из других мастеров Вхутеинна на Урусевского повлиял Дейнека, хотя непосредственно он его учителем не был. Урусевский занимался на отделении книжной графики. Но увлеченность движением, остротой ракурса, понимание композиции как композиции динамической — все это наложило существенный отпечаток на формирование будущего художника и оператора.

Урусевский раньше нас всех, его институтских друзей, увлекся возможностями кино, зажегся радостью соединения дотоле отдельно существовавших явлений, стал кинематографистом: сначала оператором, затем — режиссером. Но никогда не забывал о том, что он художник. А для художника есть всего одна тайна на свете — тайна владения пространством. Другой нет. Причем пространство вовсе не подразумевает замкнутости. Наоборот, пространство оживает тогда, когда картина или запечатленный на пленку кусочек жизни говорят о том, что находится за пределами рамки — справа, слева, сверху, снизу.

Одним из зрителей фильма «Летят журавли» на фестивале в Канне был Пикассо. Он был восхищен картиной, говорил, что каждый ее кадр — самостоятельное художественное произведение. Мне думается, что Пикассо увидел в Урусевском мастера, сделавшего открытия в том именно направлении, на котором искал он сам. Ведь Пикассо постоянно занимала проблема времени в изображении. Отсюда его прием показывать персонаж не с одной точки зрения, а с двух или более, тем самым как бы вмещая время в пространственное решение. Отсюда его интерес к русской иконе. И в Урусевском он, быть может, интуитивно почувст-

вовал художника, умеющего насыщать пространство временем в гораздо большей мере, чем это прежде считалось реально достижимым.

Пространственные решения Урусевский находил для выражения главных тем своих фильмов — вечных тем жизни и смерти, молодости и старости, любви и ненависти. Он был художником, тяготевшим к масштабному действию и масштабному переживанию, так что не случайно внимание его фиксировалось на ключевых моментах человеческой жизни. Он сталкивал те явления, те чувства, которые обостряют повествование, дают ему впечатляющую силу. Причем важно, что явления брались им в контрасте противостоящих слагаемых, и если он говорил о смерти, то не просто о смерти, а скорее о продолжении жизни за ее физическими пределами. Когда видишь в «Неотправленном письме» тело героя, распростертое на плоту, несущемся по быстрой реке, почти физически ощущаешь несовместимость неподвижности смерти с быстротой движения и никак не мо-

С. Урусевский на этюдах





С. Урусевский

жешь расстаться с мыслью, что река будет всегда так же течь и жизнь всегда будет продолжаться. Вера в жизнь присутствует в любых, самых страшных мгновениях фильмов Урусевского. Именно в эти моменты он более всего раскрывается как мастер решения пространства: оно взято на вооружение, чтобы перевести одно время в другое, одну тему слить с другой, продолжающей, по-новому освещающей ее.

Вспомним смерть Бориса в фильме «Летят журавли». Через кружение берез Урусевский переводит нас в мир воображения героя. Сколько и прежде было в кино воспоминаний, всевозможных интроспекций. А такого решения не было. Перевод из одного времени в другое, из внешнего мира во внутренний дан здесь через движение пространства. Это было новаторством.

Или возьмем сцену похорон в картине «Я — Куба». Она снята так, словно оператор сам как-то чудом летит над улицей, по которой движется шествие. Вопрос «а как же это сделано?» приходит потом, первое же ощущение — монументальности, торжественности процессии. Стремительный полет в воздухе операторского глаза замедлил движение на земле, оно стало бесконечным, обрело патетичность, величественность. Вероятно, само суетливое кипение кубинских улиц натолкнуло Урусевского на

то, чтобы таким контрастом, чисто зрительным пространственным решением, замедлить ход идущих людей. Очень интересное решение! Чувствуется, что придумал его большой художник.

А в живописи Урусевского нередко обнаруживается подход оператора.

Последние три года его жизни каждое лето мы проводили рядом в Абрамцеве, где были написаны многие из тех живописных полотен, что были в 1974 году представлены на посмертной выставке живописи Урусевского в Союзе художников. Так что с уверенностью могу говорить о том, как интересовали, как мучили его вопросы пространственного, временного решения картины. Хотя в живописном полотне время как будто не присутствует, применительно к Урусевскому акцент падает именно на это «как будто». Особенно если взглядеться в его живопись попристальнее.

Однажды в Абрамцеве мы с Урусевским зашли на соседнюю дачу, и он обратил внимание на то, что в большой комнате печка стоит не у стены, как обычно, а посередине. Это страшно его обрадовало: сколько возможностей тут открывалось! И он написал «Интерьер с печкой». Посмотрите, как решена картина. За окном в боковой стене открывается пространство, и перед окном — пространство, разбитое на две главные части: за печкой и перед печкой, где находимся мы, зрители. Иными словами, здесь присутствует ритмический тройной ход (ритм, как известно, начинается лишь со счета три, до того ритма нет), ход с препятствиями. Мы как бы путешествуем по этой комнате, разделенной преградой. Но на самом деле она нужна для того, чтобы рассказать, насколько интересно гулять среди этих стен, рассматривать стоящие предметы, женскую фигуру с книгой, заглянуть через дверь в соседнюю маленькую комнатку, в сад через окно. Перед нами очень стремительное пространство, и художник использовал все его возможности, чтобы удлинить время нашего рассматривания. Время и пространство здесь, как мы видим, находятся в тесном единстве, а это — свидетельство мышления операторского.

Очень своеобразен и тот способ, каким Уру-

севский komponует свои портреты. Он любит выводить за обрез холста колени, локти, часть головы, у него становится значительным какой-нибудь просвет под мышкой или под коленкой. Он ведет наш взгляд по холсту: вот здесь надо заглянуть под локоть, под руку, на которую оперт подбородок, — он проявляет свою авторскую волю, показывая тот единственный путь, которым можно войти в картину. Кстати, обычно постность, аморфность изображения возникает как раз от того, что зрителю не дано войти в пространство: оно все строится на совмещении безразличных параллельных планов. У Урусевского же иначе. Когда смотришь его натюрморты или его натурщиц, оказывается, что предмет как бы сам чудом возникает перед тобой — возникает именно потому, что художник максимум внимания уделяет тому, что находится за предметом, и именно от этого таким интересным оказывается и передний план. Здесь и проявляется талант Урусевского — талант живописца-пространственника.

Если сравнить его выставку с любой другой, то окажется, что у него очень мало портретов, на которых не были бы изображены руки моделей. Разве что таков мой портрет. Композицию с руками делать труднее, но это говорит о цельности видения. Художник не рисует отдельно глаз и нос, а чувствует всю фигуру в органическом единстве, и рука тоже воспринимается как часть целого.

Иногда говорят: «Художник кадрирует пространство». Я не поклонник подобной терминологии: можно подумать, что художник отрезает от пространства какие-то куски. Тем более, скажем, что во времена Дега, который очень активно «кадрировал» свои полотна, никаких кадров не существовало и в помине. Дело, однако, не в терминах, а в сути самого пространственного приема, посредством которого художник сообщает картине протяженность не только в глубину, но и в ширину. Срезая части фигур или предметов, вынося их за пределы рамы, художник заставляет зрителя домысливать, что же там по бокам — справа и слева.

В свое время Мейерхольд убрал занавес (этим и сейчас широко пользуются), уничтожив тем самым границу, разделяющую сцену

и зрительный зал. Зачем это было сделано? Конечно же, не для того, чтобы превратить театр в цирк, а все с той же целью — активизировать зрителя. Очень легко чувствовать себя на спектакле «третьим лишним»: там у вас, на сцене, играют, а я тут себе в зале сижу. Но когда перегородка между тобой и сценой исчезла, возникло новое общение с персонажами — напрямую; здесь уже зритель не может не включиться в действие.

Аналогичным приемом пользуется и Урусевский. Выводя за раму часть головы или локоть, он тем самым ведет глаз зрителя. Когда вы смотрите на портрет поэта Павла Грушко — вам уже некуда от него деться, вы с ним общаетесь. Так и в фильме «Я — Куба» Урусевский постоянно заставляет зрителя ощутить себя как бы летящим в центре события — над этой улицей, над этим похоронным шествием. Пространство надвигается на меня, зрителя, охватывает меня, обходит кругом, уходит далеко за спину. Я лечу, я все это вижу, я во всем этом участвую.

Подобные же принципы обнаруживаются и в натюрмортах Урусевского — в них нет ни капли иллюзионизма, копирования фотоперспективы. Композиция не строится так, что на переднем плане большой предмет, за ним — поменьше, а сзади совсем маленькие. Ничего подобного: предметы разворачиваются передо мной, они держат плоскость картины, но в то же время и окружают меня. Я как бы посажен на определенное место, с которого должен на все смотреть. Я нахожусь внутри пространства, и от моего присутствия внутри картины оно превращается в реальность, я должен в него поверить.

Во всех этих смелых, необычных решениях проявлялось композиционное чувство Урусевского — оно у него было превосходным.

Бывает, что художник занимается сочинительством — берет неразборчиво отсюда и отсюда, садится за мольберт и по всем хорошим правилам начинает выдумывать композицию. У него в голове тьма замечательных образцов — и Веронезе, и Эль Греко, и Микеланджело, и все кто угодно. Но сочиненность композиции все равно становится очевидной. Со-

всем другое дело — иметь композиционный глаз, уметь видеть мир. Не компилировать действительность, повторяя на холсте то, что уже тысячу раз было видно, а каждый раз открывать в ней новое, находить неожиданные пространственные отношения, пропорции, каждый раз удивляться. Вот Урусовский в своих композициях всегда шел от глаза — ему нужно было увидеть что-то, чему бы он мог удивиться. А для того, чтобы уметь удивляться, надо быть очень культурным человеком, надо открывать для себя, что жизнь не соответствует предвзятым представлениям, что она гораздо богаче и интереснее любых априорных суждений. Острота, необычность многих кадров Урусовского обязана его художнической способности к удивлению. Вспомнить хотя бы сахарные плантации в «Я — Куба»: тревожный пейзаж с колючим белым передним планом на фоне темного неба. Я не знаю, каким путем достигнут этот эффект, но Урусовский великолепно владел всей операторской техникой, он сумел добиться такого контраста, который выражал внутренний драматизм сцены, ее психологическую суть.

Тяга удивляться необычному вела его в самые разные точки земли — в тундру и тайгу, в пустыню и горы. Это очень важно для художника — обновлять зрение, уметь свежим глазом видеть то, что обитателю этих мест давно уже кажется знакомым, обычным, неинтересным. По своему опыту знаю, как много от этого пользы. Если бы я не привык тысячу раз здесь, у себя, в средней полосе, рисовать сосну или елку, то не поразился бы на Цейлоне странности паука-пальмы, раскачивающейся под порывами океанского ветра. А поразившись, я могу уже относиться к ней образно, органически, как бы изнутри «переживать за нее».

У Урусовского очень ярко выражено было это свойство — не наблюдать со стороны за предметом, а «переживать за него». Поэтому и в кино ему было необходимо так же хлюпать по грязи, мокнуть и мерзнуть, как и актерам, которых он снимал. Это было подсознательным импульсом, но Сергею Павловичу был чрезвычайно важен такого рода кон-

такт с героями, он верил, что такое абсолютное сопереживание создаст на экране новое качество.

Для него большое значение имела и та операторская техника, которой он пользовался. Он сам придумывал различные приспособления и устройства, которых прежде не было в операторской практике — не было, потому что не возникало тех художественных задач, которые он перед собой ставил.

Точно так же и живописная техника Урусовского была вполне самостоятельной, оригинальной, подчас необычной в художественной практике. Больше всего он любил масло — тонкий слой краски на тонком холсте. Масло у него было не густым, мазистым, а легким, почти как акварель, хотя сам он акварелью не работал.

Еще он любил редкую технику масляной пастели, дававшую ему возможность стремительного выражения. Здесь не было последовательных этапов нанесения карандашного рисунка и затем письма по нему маслом — процесс был единым, живопись соединялась с рисованием. Он работал сразу открытой краской, без нудной подготовки углем, работал очень экономно, используя минимальный красочный контур для первичного распределения цветовых масс, а затем уже, перемещая эти массы, находил окончательное решение своего замысла, изначально цветового.

Основой цветового замысла Урусовского было, как правило, соединение больших красочных поверхностей, причем гармония обычно строилась на двух-трех цветовых соотношениях. Красок немного, но все они очень яркие.

Многие художники избегают писать летом — куда как лучше весной или осенью, а особенно зимой. Снегу много, добавь к белилам чуть-чуть черной красочки — и все хорошо, мило-дорого. Урусовский же любил лето — яркость красок, цветов, зелени, радость цветения. Он не боялся взять изумрудную зелень, вермильон и все бухнуть на холст в полный цвет. Он любил тепло, полноту жизни, в его картинах всегда чувствуется до конца выявленная любовь — пристрастие.

Иные художники говорят о себе: «Я работаю цветом, я краску обрабатываю». И так они ее обрабатывают, что всю истирают в серую. А вот про Урусевского хочется сказать: «Он работал хорошими красками». Хорошими не в смысле фабричного изготовления, а в смысле силы, цельности их воздействия. Есть несколько этапов восприятия живописи. Первый из них — восприятие красоты. Человек еще не успевает понять, что перед ним изображено, а уже околдован красотой цвета. Затем уже наступает этап осознания содержания картины, затем — той техники, какой все это выполнено. К сожалению, нередко на выставках можно увидеть картины, которые этого первого ощущения не рожают вовсе. Зритель заведомо наполовину ограблен и, быть может, на лучшую половину.

Радость цвета всегда присутствует в картинах Урусевского. В них он смерть не допускал, там царит жизнь, а значит, к живописи он относился всегда радостно. Красивые краски, красивые люди, красивый поворот фигуры — здесь оставлен только праздник, чтобы в другой области, в кино, еще больше углубиться и в иные, драматические, стороны жизни.

Увлечение живописью вносило в существование Урусевского особый контраст, и им он очень дорожил. После многолюдной суеты, всегда сопутствующей съемкам, после всей этой машинерии, техники, аппаратуры он вдруг оказывался наедине с холстом и красками. Было ли это для него отдыхом? Нет, отдыха у него не было. В искусстве невозможно отдыхать, живопись не была для него развлечением, тем, что именуют дурным словом «хобби», — он работал с полным напряжением. Но это было напряжение иного рода, чем в кино. Оно давало радость общения со всей палитрой цветов, чувство свободы.

Счастье индивидуального труда художника в том, что он властен по своему усмотрению распоряжаться его результатами. Не получилась картина — могу ее выбросить. Не берут на выставку — ничего, стоит за шкафом. Я так вижу. Я так сделал. И так же буду делать дальше.

Поэтому Урусевскому так важен был именно этот островок существования. Он заручался здесь свободой самовыражения и мужеством отстаивать его там, где делать это было подчас нелегко. Урусевскому приходилось бороться. Было трудно. Но надо сказать, что во все времена каждому талантливому человеку приходится преодолевать сопротивление времени. Формирование вкусов, человеческой психологии — процесс медленный, косные привычки перелаиваются не сразу, как не сразу приходит и осознание важных открытий. Горький, которому поэт Иосиф Уткин пожаловался, как трудно работать, ответил: «Так было, так есть, так будет».

Видимо, поэтому остались неосуществленными интересные замыслы Урусевского. Среди них — экранизация «Портрета» Гоголя. Во время наших встреч мы часто говорили о ней, так что мне известны некоторые существенные детали этого проекта.

Почему Урусевский так заинтересовался Гоголем? Потому, что он узнал в гоголевском пространстве возможности пространства кинематографического, тех самых принципов, которые были дороги ему и в живописи и в кино.

Те, кто внимательно читал Гоголя, наверняка обратили внимание на то, что у него очень часто движущийся предмет изображен как бы пребывающим в статике — движется не он, а пространство, стремительно проносящееся мимо него. Например, художник Пискарев, бегущий за прекрасной незнакомкой в «Невском проспекте» (а Урусевский собирался ввести в свой фильм мотивы и из этой повести), описан Гоголем как стоящий на месте — это дома несутся вокруг него. Потом уже в конце повести бег продолжается в больном воображении героя — он видит кареты, падающие с мостов, да и сами мосты движутся, дома движутся, все вокруг движется.

Урусевский намеревался еще усилить стремительность движущегося пространства, совмещая натурные кадры с бегущей рисованной линией, энергичными спиральными арка-

ми уходящей в глубину кадра. Быть может, я первый раскрываю тайну его замысла — она мне известна, поскольку Урусевский намеревался привлечь меня к этой работе. Возможно, тут открылись бы какие-то новые, интересные перспективы освоения кинематографического пространства.

Гоголь очень силен своим боковым зрением. Вспомните «Мертвые души» — ведь, в сущности, вся Россия показана там проносящейся по сторонам, а обзор впереди загорожен спинами Петрушки и Селифана. Но сколько точных деталей успевает схватить это боковое зрение: тут и баба с отвисающими грудями, и зевающий мужик, и зевающая крыша за ним, и зевающее окно.

У Урусевского многие интересные решения рождаются от контрастного соотношения неподвижного героя и активно движущегося по сторонам пространства. Возьмем хотя бы начало фильма «Я — Куба»: лодка со стремительно подчеркнутой перспективой въезжает под мостик, едет по уютной речке, разворачивается, сворачивает в протоки, по сторонам движутся берега, заросли, а гребец, стоящий на носу, вроде бы неподвижен.

Точно так же и в «Беге иноходца»: бегущий иноходец кажется замершим на месте, а наложенная на его изображение текущая река и дрожащие блики создают ощущение беспокойства. Урусевский овладел секретом пространства активного, пространства движущегося.

Эти кадры в «Беге иноходца» идут следом за сценой кастрации Гульсары. Опять картина воспоминаний коня решается через пространство, через мелькание бликов на этой огромной глади реки, по которой бежит Гульсары с молодой кобылицей.

Не всем зрителям оказались понятными такие решения Урусевского: вроде нарушился ритм, прервалось движение интриги, остановилось действие. А эти остановки, эти зрительные акценты нужны художнику не сами по себе, но для усиления психологического содержания, для раскрытия главной идеи вещи — для передачи страдания лошади, которая больше не будет любить, не будет ра-

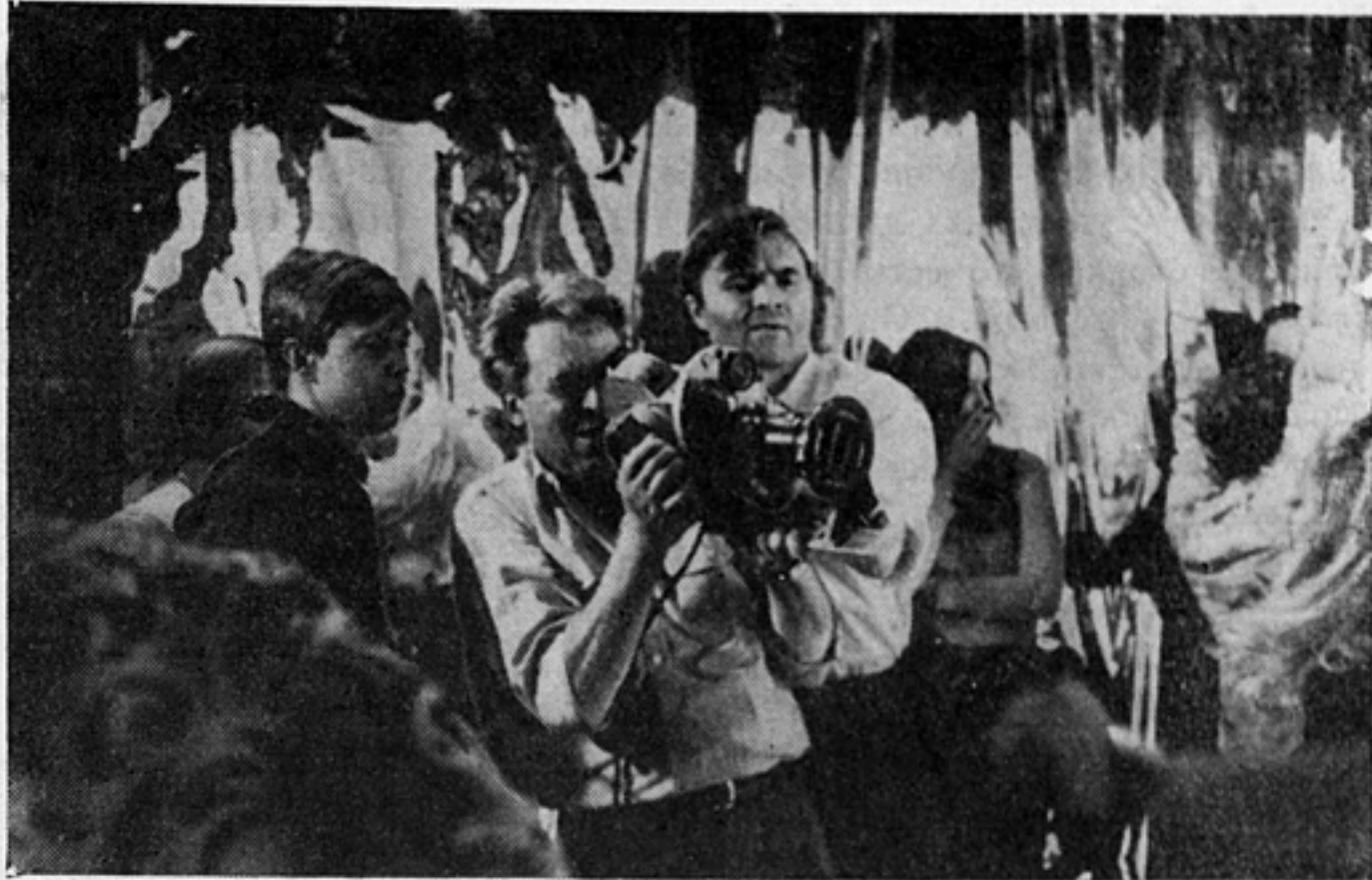
доваться свободному бегу — все кончено. Наступила смерть — смерть души, смерть чувств. И опять здесь, в этот остановившийся миг рассказа, Урусевский выходит к главным своим темам — жизни и смерти, любви и ненависти. И все совмещено в едином, в большом образном видении художника. Надо научиться чувствовать это, наслаждаться этим. Если мы научимся понимать такое искусство, нам станут скучны привычные безликие повествовательные кадры.

Урусевского надо изучать, осваивать его принципы, продолжать развивать их. А для изучения искусства Урусевского придется смотреть и анализировать не только его собственные фильмы, но и фильмы других мастеров — наших и зарубежных, например, итальянских и шведских: его открытия так или иначе были освоены во многих странах.

Когда смотришь картины, снятые Урусевским-оператором, всегда заметно, где ему было радостно снимать, а где скучно. Потому что радость творчества у него всегда связана с открытием. И там, где режиссер не стремится к художественному открытию, а довольствуется пересказом сценария, Урусевскому снимать неинтересно. Но, конечно, он превосходный профессионал, ему нетрудно сделать и красивый портрет, и осветить сцену, где, допустим, мужчина и женщина разговаривают около двери. Быть может, эта сцена и важна по сюжету и сообщает какие-то необходимые подробности конфликта, развития чувства героев, но Урусевскому она неинтересна. Все в ней в лоб, в упор, без взгляда в глубину, без поиска образа. А через несколько кадров оператор вдруг вырывается на простор и без уступок литературе, через изображение рассказывает нам все про любовь этих героев — через деревья, ветви которых сплелись под порывом ветра, через взбудораженных непогодой лошадей. И здесь-то, по пути к событию, за рамкой события, и раскрывается по-настоящему вся его глубина.

Вот это свойство искусства Урусевского часто оставалось непонятным, начинались разговоры о том, что оператор подавил режиссера. Очень жаль, что так было, что интересные

С. Урусевский за камерой



начинания и замыслы не всегда находили поддержку. Хотя, мне думается, его содружество с Калатозовым было счастливым. Оно помогло внутреннему раскрепощению Урусевского. Казалось бы, и в «Летят журавли», и в «Неотправленном письме», и в «Я — Куба» возникают куски, якобы идущие вразрез с режиссерским замыслом, нарушающие временное течение событий, вроде бы статичные, не участвующие в стремительном течении повествования. Но возникает иного рода стремительность — стремительность пространства, органически присущая таланту Урусевского. И через нее выражено основное психологическое содержание — смысл и чувство. В этом плане он был всегда чрезвычайно активен и вел режиссеров за собой.

Я не сомневаюсь, что сцена смерти Бориса или пожар тайги — целиком сочинение Урусевского. Но это ничуть не умаляет авторских заслуг Калатозова. Напротив, честь и хвала ему за то, что он дал Урусевскому волю высказаться так полно и безоглядно, за то, что он увидел особые свойства таланта Урусевского, отличающие его от всех других мастеров операторской профессии.

Вот так же умный режиссер дает простор

для творчества актера, угадывает, где и как тот может сыграть наиболее интересным образом. Я вспоминаю Мейерхольда, которого Урусевский очень любил, — у него в «Ревизоре» была специально для Мартинсона сделана сцена, которой не было в спектаклях с Хлестаковым — Гариным. Оба они талантливые актеры, оба замечательно играли роль, но Мартинсон обладал еще каким-то особым очарованием движения, он словно бы танцевал на сцене. И Мейерхольд, почувствовав, что тот на одном движении, без слов способен провести длинную сцену, для него одного ввел картину возвращения после обеда к городничему: пьяный Хлестаков, пошатываясь, шел от края к краю сцены, а декорация — она тоже была пьяной — шарахалась от него вправо и влево. Это, кстати, целиком в ключе гоголевского пространства, о котором здесь уже шла речь.

Когда Урусевский пришел в кино, он еще не был сложившимся живописцем — живописью всерьез он занялся много позже. В институте же был Урусевский-график, рисовавший небольшие вещи, но уже в них он старался вместить большое пространство. В то время как почти все мы рисовали на уро-

ках натурщиц примерно в две трети листа, у него (и еще Вахицина) натурщица занимала лишь одну пятую листа. А остальная часть плоскости была заполнена мольбертами, рисующими студентами, лампочками, свисающими с потолка, то есть была передана вся глубина интерьера. Оказывается, это уже тогда было внутренним заданием, его интересовало пространство, он его чувствовал. И этим выделялся среди всех нас.

Вообще в личности Урусеvского привлекает его внутренняя цельность. Чем бы он ни занимался — графикой, кинематографом, живописью, — он прежде всего был Художником. И еще: он всегда оставался молодым. Есть люди, которым не веришь, что они старые, хоть они уже и лысину приобрели, и поседел, а отношение к жизни, восприятие мира, реакция — все молодое. Для меня до сих пор невозможна, непостижима смерть Урусеvского: при его стремительном, порывистом характере, энергии, его способности за два-три часа написать картину (конечно, перед тем похoдив перед холстом несколько дней). В нем всегда жил молодой дух Вхутенна, где мы вместе учились, и та хорошая комсомольская зарядка, которую оттуда вынесли. Он и в свои шестьдесят с лишним лет продолжал оставаться комсомольцем 30-х годов, сохранив в чем-то даже и наивность тех лет, но и крепость своих идеалов, неизменную верность им.

Мне было очень приятно смотреть его последнюю картину — «Пой песню, поэт...». В ней деревенская демонстрация оформлена точь-в-точь так, как когда-то мы с ним и с Решетниковым оформляли демонстрацию во Вхутенне, с теми же самыми масками буржуа, кулака и прочих врагов красной республики. И то, что Урусеvский обратился к этому времени, сам выбрал его как повод для своей картины, безусловно, не случайно — оно всегда оставалось дорогим для него.

В фильме о Есенине можно увидеть и приемы, знакомые по другим фильмам Урусеvского, но это — его приемы, он имеет право их повторить, обыграть и усилить. Мы видим там и лодку, почти такую, как в начале «Я —

Куба», и лошадей, знакомых по «Бегу иноходца». Но те же кадры рожают и другие ассоциации — с полотнами Дейнеки и Петрова-Водкина. Лично мне это очень дорого, потому что это хороший отбор, Урусеvский шел от традиций лучших мастеров советского реализма да и всей русской классики.

Многие режиссеры с пренебрежением относятся к «околичностям» — фону, окружающей обстановке, атмосфере. Актер и так все сыграет! А если мы посмотрим, допустим, на полотна Федотова, то увидим, как много передано одним только черно-зеленым колоритом «Вдовушки» или светом с улицы через маленькое оконце в «Анкор, еще анкор». Композиция, цвет, настроение ничуть не меньше рассказывают нам, чем фигуры персонажей картин. Или вспомним пейзажи Васильева, всегда полные ожидания чего-то. Или описания Достоевского, у которого среда вся насквозь психологична. Урусеvский прекрасно пользуется всем богатым арсеналом подобных средств. Его пространство всегда полно драматургического смысла, оно предвещает дальнейшее развитие событий, и от этого интерес к ним не пропадает, а, напротив, еще больше усиливается. Потому что открывается возможность идти в глубину. И когда Борис в «Журавлях» по белой промокшей земле идет навстречу смерти, мы внутренне уже предупреждены о ней характером пейзажа, но с ничуть не меньшей остротой переживаем его гибель.

Я уверен, что истинную ценность Урусеvского мы поймем только со временем. Точно так же, как настоящее признание Маяковского, любимого его поэта, пришло не при его жизни — позже. Так же, как и осознание истинной ценности поэзии Твардовского. С ним рядом я прошел всю войну и хорошо помню, как тогда воспринимался «Теркин»: для многих это было просто занимательное чтение про солдата. А сейчас те же стихи звучат совершенно иначе.

Переправа, переправа!
Берег левый, берег правый.
Снег шершавый, кромка льда...
Кому память, кому слава,
Кому темная вода...

Проба актеров
на фильме «Я — Куба».
М. Калатозов, Е. Евтушенко,
С. Урусевский



Кстати, тут те же самые принципы, по которым строится пространство Урусевского: за тем кусочком, на котором непосредственно сосредоточено действие, открывается пространство гораздо более широкое, вмещающее то, что слева и справа, сверху и снизу. Таково вообще свойство поэзии: за малым кусочком жизни видеть гораздо большее, в несколько страничек рассказа вместить целую жизнь. Вот такая поэтическая перспектива отличает талант Урусевского. Он был поэтом.

Евг. Андриканис

Кинематограф поэтической образности

Прежде, чем говорить о Сергее Павловиче Урусевском, я хочу сказать несколько слов о Михаиле Константиновиче Калатозове. Счастливый случай свел их на многие годы совместной работы, и оказалось, что оба они были готовы к этой встрече и словно ждали ее, чтобы соз-

дать фильмы, обессмертившие их имена. Михаил Калатозов сыграл в творческой биографии Сергея Урусевского решающую роль.

...Шел 1943 год. Я ждал оформления на фронт в качестве военного кинокорреспондента, а пока мои документы готовились, я был назначен одним из операторов фильма «Киноконцерт к 25-летию Красной Армии». Его создавали три съемочные группы во главе с режиссерами С. Герасимовым, Е. Дзиганом, М. Калатозовым.

Я попал в группу Михаила Константиновича Калатозова и сейчас могу сказать, что работа с ним стала для меня незаменимой школой, помогла мне понять самого себя, найти свою дорогу.

Вспоминаю слова, сказанные им позже: «Существуют ли в искусстве рецепты? Думаю, что нет. Я против декларативных утверждений, которые потом возводятся в ранг закона. Мне нравится поэтический кинематограф, кинематограф поэтической образности, его я исповедую. Но это не закон. Это мой закон, только мой».

Кинематограф поэтической образности... Да, Калатозов и Урусевский были созданы друг для

друга! Не имеет никакого смысла спор о том, кто был ведущим, а кто — ведомым в этом творческом союзе. Содружество этих двух мастеров — образец, идеал, я бы сказал, норма неразделимого, коллективного творчества в кинематографе.

Фильм «Летят журавли» — выдающееся, этапное, классическое произведение. Он стал и большим праздником советского кинооператорского искусства.

Ни в одной мизансцене, ни в одном кадре невозможно отделить высокое мастерство Калатозова от высокого мастерства Урусеvского. Их сотрудничество удесvтерило силы каждого из них. Возник новый кинематографический автор, новое творческое сознание, как это было в идейно-художественном единстве Эйзенштейна и Тиссэ, Пудовкина и Голоvни.

Вне зависимости от драматургии фильма, от мастерства режиссера и актеров невозможно говорить об операторском мастерстве Урусеvского, о его смелых, ярких решениях, об использовании им выразительнейших ракурсов, о поразительных, непреложных по эмоциональности портретных характеристиках, о поэтичности родных пейзажей, о созданной им в фильме «Летят журавли» драматической, насыщенной высоким советским патриотизмом атмосфере фронта.

По той же причине невозможно писать отдельно о великолепнейших панорамных мизансценах. Они неотделимы от драматургии, от внутреннего мира героев фильма, от чувств зрителей, сидящих в зале кинотеатра. Мастера, работающие в других стилях и манерах, говорили мне впоследствии о том, что данная драматургия требовала именно такого и только такого изобразительного решения — единственно возможного и потому ставшего классическим.

Трудно даже представить, каким образом была снята та или иная сцена, как киносъемочный аппарат мог так виртуозно перемещаться при съемке одного и того же кадра, каждый раз находя все более и более выразительные для развития данной мизансцены точки зрения.

Возьмем одну сцену — смерть Бориса. Ее содержание, очень сложное и глубокое, выраже-

но не словами, а зрительными — поэтически — образами. Мы видим окружающее глазами Бориса, как бы сливаемся с ним в едином порыве сопереживания, у нас с ним одна душа, одно сердце...

Мы видим родной пейзаж, видим наши любимые русские березы на фоне светлого неба. Они без листьев — ранняя весна... Светлые тона, мягко рисующая оптика. Это тончайшая лирика редчайшей кинематографической пастели! Вместе с Борисом зритель видит березы в нижнем ракурсе, и не только потому, что он на них смотрит снизу (сейчас, сейчас он упадет!), но и потому, что они для него романтически возвышенны... Падает, падает на землю смертельно раненный Борис, и березы начинают свое кружение. Так — отраженно — передается состояние героя. Дорогой ему и нам, волнующий родной пейзаж с помощью наплывов и двойных экспозиций плавно переходит в видения, в мечты Бориса, которым не суждено осуществиться. В памяти зрителя оживают лирические пейзажи начала фильма, когда счастливые и радостные Вероника и Борис блуждали по прекрасным предрассветным улицам и набережным нашей столицы...

В какой-то момент предсмертные видения Бориса достигают эмоциональной кульминации. Двойные экспозиции превратились у оператора в многократные. Здесь и березы, и почти нереальные световые блики, которые сопутствуют третьей экспозиции, снятой рапидом. Это мечты о свадьбе. Умиравшему Борису видится, как он идет с Вероникой по знакомой зрителю лестнице. Их поздравляют родные, близкие, друзья. Рапидная съемка создает впечатление, что они плывут, вернее, летят «на крыльях счастья». Белый, прозрачный шелк фаты медленно развевается в рапиде. Этот шелк постепенно становится доминирующим в одной из экспозиций. Счастье!

Постепенно одна за другой исчезают из кадра двойные и тройные экспозиции. Мы возвращаемся к суровой трагической действительности. Еще кружатся березы. Но Борис уже упал на землю. Это конец. Смерть.

Эта сцена является классическим примером эмоциональной выразительности современного

кинематографического языка. Невольно вспоминается смерть Праскухина в «Севастопольских рассказах» Льва Толстого.

Позволю себе привести еще один пример из фильма «Летят журавли», где язык экрана превращает зрителя в участника показываемых на экране событий.

Ручной камерой снята сложнейшая панорама с непрерывным изменением композиции кадра, с изменением освещения, ракурса и масштабов изображения.

Объявлена война. Вероника узнает, что Борис записался добровольцем. Она едет в автобусе к призывному пункту. Аппарат — вместе с ней. Все пассажиры автобуса наполнены своими тревожными мыслями, своими волнениями, связанными с начавшейся войной. В автобусе сумрачно: атмосфера сопутствует горьким думам пассажиров и Вероники. Долго едет автобус. Зритель, благодаря активности киноаппарата, как бы находится в автобусе, волнуется из-за того, что автобус едет долго: как бы не опоздать на призывной пункт. Вдруг автобус остановился. Что-то преградило дорогу. Вероника волнуется. Ее нетерпение возрастает. Девушка боится опоздать — вдруг Бориса отправят на фронт, а они даже не попрощаются! Она стремительно выбегает из автобуса, а вместе с ней — и зритель, то есть кинокамера. Она вместе с Вероникой спешит на призывной пункт. Вероника бежит по улице. Аппарат уже неотделим от героини: Вероника и зрители — одно целое.

Все изменилось в одном и том же кадре: статика сменилась динамикой пробега, тень внутри автобуса сменилась ярким солнечным светом улицы. Казалось бы, радостная атмосфера, но она в контрасте с чувствами людей: война! Сложный, тонкий контрапункт.

Вероника — аппарат — зрители проталкиваются сквозь толпу. Вот они, наконец, приблизились к перекрестку улиц. Оказывается, затор городского транспорта произошел из-за того, что по главной улице движется колонна танков. Война! И здесь киносъёмочный аппарат незаметно отдаляется от Вероники и так же незаметно поднимается вверх, чтобы увидеть танки, идущие на фронт. Не знаю, как у других

зрителей, но у меня каждый раз в этом месте подходит комок к горлу...

Уже эти два фрагмента говорят о новаторстве фильма, о новаторстве в области содержания и формы. Для Калатозова и Урусевского форма всегда была категорией идейной, содержательной.

Урусевский во всех своих картинах утверждал кинематограф поэтической образности. В основе его творчества — принципиальность советского художника и отрицание компромиссов. Он всегда помнил о том, что творческий компромисс — это лютей враг искусства!

Он был подлинный художник экрана — великий кинематографист Сергей Урусевский, классик советского киноискусства. Таким мы его считали еще при жизни.

Творческие поиски он продолжил, став кинорежиссером, в фильме «Бег иноходца». Свои режиссерские решения он осуществлял зрительными образами. Но некоторые критики считали и считают, что он был и остался только выдающимся кинооператором. Верно ли это? Я думаю, что новаторские режиссерские работы Сергея Урусевского требуют большего внимания и уважения. Может быть, по ним или, во всяком случае, по лучшим их элементам мы еще будем учиться мастерству.

И в заключение — одно личное признание. После фильмов «Пржевальский», «Великий воин Албании Скандербег», «Отелло» и «Рассказы о Ленине» («Последняя осень»), которые я снимал вместе с Сергеем Юткевичем, ставшим моим учителем в области кинорежиссуры, я увидел картины Калатозова и Урусевского «Летят журавли» и «Неотправленное письмо». И пришел к печальному выводу: так прекрасно снимать я никогда не смогу, а потому надо вовремя отойти от кинооператорской работы. Несравненное мастерство Сергея Урусевского подтолкнуло меня на этот шаг, не скрою, трудный и болезненный, но я никогда не жалел о принятом решении. Ибо после Сергея Урусевского нельзя снимать так, как мы снимали до него.

Его творчество навсегда останется великолепной школой, мимо которой не пройдет ни один кинематографист.

М. Донской

Неутомимый искатель

Однажды Сергею Урусевскому нужно было снять кадр: за Волгой, на другом ее берегу, прямо над куполом старой церквушки, встает солнце. Простая задача, не правда ли? Так вот, Сергей Павлович три дня подряд вставал перед рассветом, отправлялся на заранее выбранное место и искал нужную точку. На четвертый день кадр был снят. Что уж тут особенного, скажут иные, так и должен работать оператор. Согласен! Но каждый ли так работает? Нет, только подлинный художник, одержимый своим призванием. Таким и был Сергей Павлович Урусевский.

Первой нашей совместной работой была картина «Сельская учительница», вышедшая на экраны в 1948 году. Ей предшествовали не совсем обычные события. В то время на киностудии имени М. Горького шло сокращение штатов (период малокартинья!). И Урусевский был уволен — как неперспективный оператор! Но я хорошо знал его фильмы «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Поединок», «Синегория». Каждому непредубежденному профессионалу было ясно, что Урусевский — оператор огромного таланта, но тогда еще не раскрывшегося полностью. Я очень хотел с ним работать и заявил, что беру на «Сельскую учительницу» Сергея Павловича.

Чего только не пришлось мне тогда выслушать! Меня отговаривали, уговаривали, призывали опомниться, умоляли не рисковать. Я стоял на своем. Наконец появился приказ по студии о запуске фильма в производство. Мы начали работать.

Первая съемка прошла довольно нервно: сказалось напряжение предшествующих дней. Но и в этих условиях он работал так, что всем стало ясно: вот профессионал, каких мало! Вот мастер!

Мы снимали сцену в избе. Как известно, Урусевский и в павильоне и на натуре часто пользовался задымлением второго плана, чтобы

создать особую эмоциональную атмосферу, сделать выразительным все игровое пространство кадра: он был непревзойденным мастером изящных, тонких, филигранных светотональных решений. Воспользовался он дымами и на этот раз, к тому же пустил в дело еще и тюль для создания отдельных светотональных зон.

Как только материал был напечатан, меня срочно вызвали на студию: беда! Рано утром в маленьком зале мы с Сергеем Павловичем смотрим эту сцену — ничего на экране не видно! Сплошной туман. Искоса смотрю на Урусевского. Он покусывает губу.

— Вам не кажется, что вы немного... э... передымили?

— Будем переснимать.

— И немедленно!

В тот же день мы сняли сцену заново. Урусевский на этот раз рассчитал все точно — сцена производила сильное впечатление. Признаться, я хоть и верил в Сергея Павловича неколебимо, но все же волновался, беспокоился, не подавая, конечно, вида. А тут успокоился совершенно и окончательно: картину снимал оператор, на которого всегда и во всем можно было положиться.

А тогдашнее руководство студии между тем уже знало, что Урусевский запорол материал, и пошли толки: мы же говорили! Предупреждали!! Вот вам и результат!!! А меня заботило лишь одно: чтобы вторично снятый материал был вовремя и хорошо напечатан — ведь от качества копии зависит очень многое. Только я успел вчерне смонтировать сцену, как мне говорят, что материал первого съемочного дня хочет посмотреть художественный совет. Случай, надо сказать, исключительный, но с другой стороны, забота и внимание всегда приятны и благотворны.

Начальство встретило меня хмуро:

— Вы знаете, что наснимал ваш знаменитый оператор?

— Нет, а что такое? Неужели запорол?

— Сейчас увидите.

— Ай-ай-ай, вот напасть-то!

И вот мы сидим рядом с Сергеем Павловичем и смотрим на экран. Сцена снята великолепно, с тонким лиризмом, Марецкая в роли Вареньки

удивительно хороша, ее портреты просто ошеломляют динамизмом и, если так можно выразиться, пастельной скульптурностью. Конечно, члены худсовета понимают, что сцена еще не смонтирована, в ней еще нет нужного ритма, не убраны длинноты, но к оператору претензий быть не может ровно никаких! Наоборот! Как говорится, дай бог каждому так снимать.

Зажегся свет. Члены худсовета, созванные на «похороны» оператора, недоуменно пожимают плечами, многие подходят к нам, поздравляют, жмут Урусовскому руку. Можно спокойно работать дальше!

Должен сказать, что все мы трудились с энтузиазмом, но самым увлеченным среди нас был Урусовский. В достижении своей цели он никогда не останавливался на полпути: говорю это не для красного словца, а совершенно серьезно, потому что вижу здесь первостепенной важности профессиональный и нравственный урок. А цель у него была одна — добиться максимальной пластической выразительности и поставить ее на службу нашему общему замыслу. Ради этого он готов был буквально на все — на преодоление любых творческих сложностей (он постоянно придумывал и изобретал различные авторские приспособления), на бесконечное количество дублей. Во имя яркой, впечатляющей, волнующей художественной формы он готов был жертвовать чем угодно, казалось, и самой жизнью! Нужно ли уточнять, что форма никогда не была для Урусовского самоцелью? Мало я знаю операторов, которые бы так глубоко проникали в идейно-художественные задачи, которые им предстояло решать, мало кто мог так существенно обогатить режиссерский замысел фильма.

Урусовский был этическим центром нашей съемочной группы. Он заражал нас всех истовым, подвижническим отношением к своей профессии, нет, не то слово, вернее будет сказать — к своему жизненному, художественному, гражданскому призванию, к тому, что он — один из создателей фильма и не может иначе работать, как только самозабвенно и непрерывно стремясь к совершенству. Вот что составляло силу его духовности! Вот в чем неотразимая мощь его личности, непрекращаемое



С. Урусовский на лекции во ВГИКе

обаяние его таланта, человечности и надежности.

В «Сельской учительнице» много актерских крупных планов. Героиня Веры Марецкой проходит на экране путь от юности до старости. Сыграть эту роль было очень трудно. А снимать актрису во все более усложняющемся гриме? И не бояться при этом крупных планов. Более того, строить на них роли! Так мы решили с Сергеем Павловичем после долгих обсуждений, после уточнений замысла и после того, как он показал мне свои эскизы к фильму. В них каждая сцена строилась на портретных характеристиках. Это полностью отвечало моему видению! Помню, Урусовский тогда взволнованно говорил о том, что крупный план актера — наиболее яркое и впечатляющее выразительное средство из всех, какими обладает кинематограф. Как я рад был это слышать! Надо знать, что в фильмах тех лет крупные актерские планы были не особенно в чести и редко получались хорошо: чаще всего они оставались информационными или «парадными», «представитель-

ными». К слову, и в сегодняшних фильмах далеко не всегда высока культура крупного актерского плана. Нередко мы видим планы «дежурные» или, наоборот, слишком подчеркнутые, выпячивающие состояние героя. В таких портретах есть привкус театральности, киноактер играет так, как это свойственно театральному актеру, мимика которого подчеркнута в соответствии со спецификой сценического действия и пространства.

У Сергея Павловича Урусевского было абсолютное экранное зрение, как бывает абсолютный музыкальный слух, и безошибочное пластическое чутье. Поэтому он ничего не боялся, кроме бессодержательности и скуки: чем сложнее идейно-художественная задача, тем интереснее ему было работать.

Каждый кадр «Сельской учительницы» он буквально «выбаюкивал», пока тот не становился вполне «взрослым», завершенным. А в крупных и средних планах Марецкой показал себя настоящим виртуозом пластики, светотени, художником глубоко лиричным и сдержанным, целомудренным.

Что касается стремления Урусевского к совершенству, то вот один пример. Крупный план Марецкой, стоящей на берегу реки, у моста, снимался двадцать восемь раз! И только в последнем, двадцать седьмом, дубле, мы добились того, чего хотели — пластического выражения состояния героини, слитой в этом кадре с природой, с простором реки и степи, уходящей к горизонту, с расходящейся вдали мягкой дымкой. Великолепна была здесь, конечно, и великая актриса Вера Марецкая. Но главный секрет успеха в том, что актриса, оператор и режиссер стали в том кадре единым автором, творцом фильма, его нераздельным создателем. К слову, Вера Петровна безропотно подчинялась требовательности оператора. Двадцать семь дублей, шутка сказать! Но ни жалобы, ни недовольства, ни усталости, ни капризов. Надо — значит надо, будем работать — в каждом дубле с максимальной отдачей. Иначе и быть не могло. Иные из современных режиссеров-скороисполнителей скажут: вам некуда было торопиться, вы могли себе позволить хоть сто дублей, другое время было.

Время было другое — не спору. Однако и нам нужно было спешить, и у нас был план, лимит пленки, актеры тоже уставали, а группе нужны были выходные дни. Но все мы хотели снять хороший фильм — самый лучший, на который были способны. Вот что определяло нашу жизнь.

В 1948 году «Сельская учительница» получила Государственную премию. За Урусевским режиссеры стали гоняться. Прозвище «дымовик», прочно прилепившееся к нему, уже не пугало. Слава не испортила его. Он остался таким же скромным, душевным, сосредоточенным, непоказным. В 1949 году мы сделали с ним вторую картину — «Алитет уходит в горы» по известному в те годы роману Т. Семушкина.

Снимали ее мы на Чукотке, в очень трудных условиях.

Экспедиция была сложная, но о том, чтобы снимать натуру в другом месте, а не там, где происходят события фильма, не было и не могло быть речи: подлинность во всем — вот наш творческий девиз.

Итак, мы на Чукотке снимаем эпизоды на натуре. Урусевский покорен Севером, очарован, у него радостное настроение, он возбужден, работа спорится. Мы хотим создать романтический образ Севера, ведь наш фильм — о романтиках, которые приехали, чтобы преобразовать этот край.

Мы задумали создать образ величественной природы — суровой, но не враждебной, передать то потрясающее впечатление, которое она на нас произвела.

Урусевский неутомим. В разное время дня он изучает условия освещения, выбирает точки, мы обсуждаем каждую сцену, каждый ракурс. Съемки шли трудно, но никто не жаловался. Подготовка кадра занимала у Сергея Павловича много времени, но он работал так, что все мы его благоговейно уважали. И всегда ждали — что он еще придумает? Его идеи, высказывания, находки, решения обсуждались всеми. О нем нельзя было не думать, не говорить. Это был удивительный человек. Но отнюдь не благодный, не «святой». Напротив, человек твердого, сильного характера, волевой, целеустремленный, настойчивый, умеющий постоять за себя

и за свои убеждения. И — очень добрый, отзывчивый. Противоречие? Нисколько! Цельная, яркая личность.

Однако не скрою — работать с ним было нелегко. Если он что-то решил или задумал, остановить его было невозможно: удержу в таких случаях он не знал и не внимал никаким доводам. Надо было иметь адское, как говорят, терпение, чтобы не впасть в отчаяние, не выйти из себя.

Помогала мысль: пусть делает, как считает нужным, и позор малодушным! Урусовский был сама надежность.

Мы снимали сцену ухода Алитета — с массовой, на движении, с довольно сложной композицией. Все было готово и отрепетировано, но снимать Урусовский не мог: из кадра ушло облако, которое своим скольжением участвовало в ритме движения массовки. Пришлось отменить съемку, и несколько дней мы ждали этого облака! Пусть иные пожмут плечами, но работать по-другому Урусовский не мог. Не потому ли у нас нет второго Урусовского и его место оказалось не занятым?

А он так нужен нам сегодня — неутомимый искатель, экспериментатор, взыскательный мастер, не знающий художественных компромиссов. Мастер на все руки, не гнушавшийся никакой работой. Кстати, к «Алитету» он для себя сделал множество эскизов, набросков, которые мне очень помогли. Он был великолепным художником.

Конечно, и у него были ошибки, неудачи, это в порядке вещей. Без увлечения, без азарта, когда материал его не волновал лично, почему-либо глубоко не затрагивал, он снимал грамотно, на должном уровне и без малейших небрежностей, но — так могли снимать и другие. А подлинные фильмы Сергея Урусовского — это «Урок жизни», сделанный им вместе с Юлием Райзманом, это ленты, рожденные содружеством с Михаилом Калатозовым, это, смею надеяться, и наши с ним две картины. Урусовский искал, не боялся ошибиться, его страсть двигала вперед наше искусство. Будем же достойными наследниками его новаторства! Путь Сергея Урусовского — трудный, но верный и надежный.



С. Урусовский на лекции во ВГИКе

Г. Чухрай

Всемогущество камеры

Беседу ведет Л. Высоцкая

— Григорий Наумович, вы не раз говорили, что в вашей творческой биографии Сергей Павлович Урусовский сыграл особую роль...

— Я считаю огромным везением, что картину «Сорок первый» снимал Сергей Павлович Урусовский. С его творчеством, как все вгиковцы моего поколения, я был хорошо знаком. Я знал, что он сравнительно молодой человек, но никогда не встречался с ним; я восхищался его мощным талантом, в моем воображении он был человеком совершенно исключительным — творцом, художником, волшебником, совсем не таким, как мы. И вдруг — такое невероятное везение!

В картине, которую мне доверил тогдашний директор «Мосфильма» Иван Александрович Пырьев, согласился быть оператором сам Урусевский! Я был счастлив, не мог поверить тогда такой удивительной удаче и до сих пор считаю, что мне невероятно повезло. Если бы первую свою картину я снимал не с Урусевским, возможно, моя кинематографическая судьба сложилась бы по-другому.

Нет, я не учился у него тому, как ставить «Сорок первый». У меня была своя концепция, и я твердо знал, чего хочу. Я тогда уже довольно уверенно работал с актером и очень ярко видел фильм, который предстояло снять. Более того, мое представление, моя концепция часто сталкивались с его представлением о картине, с тем, что «можно» и чего «нельзя». Моя самоуверенность и настойчивость раздражали его. Сейчас мне это понятно. Возникали конфликтные ситуации. Я отстаивал право режиссера на собственную трактовку фильма. И все-таки я с величайшим уважением и, больше того, с величайшим удовольствием учился у Урусевского — учился фанатичной преданности искусству, удивительному мастерству и знанию профессии. Он многим обогатил меня творчески, профессионально. Но даже не это главное.

Говорят, что таланту нельзя научиться. И это верно. Но общение с талантливым человеком чрезвычайно важно для окружающих. Гораздо более важно, чем мы об этом думаем. Та самая искра божья, которая горит в талантливом человеке, без всякого на то его усилия способствует развитию таланта тех, кто его окружает. Возможно, что если бы первый свой фильм я делал с другим оператором, потребовалось бы значительно больше времени для того, чтобы я понял, как нелегко и непросто дается художнику то самое чудо, легкостью и красотой которого мы восхищаемся потом, когда смотрим фильм. Возможно, потребовалось бы гораздо больше времени для того, чтобы понять, что в нашей работе не бывает мелочей, что создание съемочной группы, подбор каждого ее члена не менее важный творческий процесс, чем подбор актеров на роли. Не менее важный и не менее значительный также и по своим последствиям.

— Как вам работалось с Урусевским, очень требовательным и трудносговорчивым человеком?

— Работать с Сергеем Павловичем было нелегко, особенно мне, начинающему режиссеру, еще ничего не сделавшему в кинематографе. Многое нас разделяло, но многое и сближало. Он любил поэзию, очень тонко чувствовал красоту слова, звучность стиха, точность поэтических формул. Немногие беседы о поэзии, которую я тоже любил, помогли мне понять, что кинематограф, во всяком случае, такой кинематограф, к которому я стремился, гораздо ближе к поэзии, к стихам, чем к прозе. Беседуя с Сергеем Павловичем, я понял, что кинематографисту можно и просто необходимо учиться у поэтов.

О художниках часто говорили и говорят, что они странные люди. Я много раз наблюдал эту «странность» в Урусевском: если кадр не складывался так, как был задуман, и если он не находил адекватного своему замыслу варианта, то Сергей Павлович не снимал. Многим, да и мне порой, казалось, что его желание обязательно дожидаться, чтобы солнечные тени легли именно так, чтобы тучка, которую медленно подгонял ветер, обязательно вошла в кадр, — упрямство. Потом я понял, что у художника — своя система ценностей, и один мазок, который делает он кистью, одно слово, которое он ищет и наконец находит, одна деталь в композиции кадра, которую он терпеливо ждет и которая другим кажется неважной, для истинного художника, а затем и для всех нас, кто восхищается его произведением, представляет величайшую ценность.

Урусевский ждал, на него злились, и он злился, страдая от того, что другие не понимали, как это для него важно. Но когда наступала та самая минута, когда кадр, наконец, складывался, Сергей Павлович преображался. Он становился деятельным, веселым, увлеченным, красивым и обаятельным, глаза его блестели. Нет, это не был холодный, расчетливый фотограф — это был художник, чуткий к прекрасному, сердце которого трепетало при виде красоты и заставляло трепетать и наши сердца.

Я искренно восхищался им в эти минуты,

больше того, я любил его. Может быть, я был слишком щепетилен в вопросах своего режиссерского права, может быть, иногда я был недостаточно скромнен в своих требованиях, но мне казалось, что раз мизансцена построена, а актер уже играет, надо снимать. Я был нетерпелив. А он находил в себе силы терпеливо объяснять мне: «Поймите, Гриша, будущий фильм и эту сцену зритель увидит моими глазами, и если мне снимать неинтересно, неинтересно будет и зрителю». Я понимал и уступал, и снова шли поиски именно той композиции кадра, именно того света, именно того баланса между освещенностью неба, моря, лиц, которые нужны были Урусевскому. Я видел, что ему, большому художнику и выдающемуся кинематографисту, была в тягость необходимость подчиняться чужому замыслу, чужой концепции фильма. Он хотел свободы, он стремился снимать сам то, что задумал, то, что увидел. И как всякий художник увлекался. Он хотел и на практике стремился решить все сложные задачи, которые стоят перед создателями фильма, главным образом изобразительными, живописными средствами. Это его увлечение, его вера владели им так сильно, что в последних своих фильмах он так нагружал живописную и композиционную выразительность кадра, что иной раз он не выдерживал, ломался, разрушая при этом что-то существенное, важное в нашем сложном искусстве.

Но я далек от того, чтобы критиковать Урусевского за это. Он искал и многое нашел. Поиск всегда связан с риском. Увлеченность всегда переходит границы. Но мы так и не узнали бы, где пролегают эти границы, если бы не первопроходцы, не увлеченные люди. Часто приходится слышать от иных критиков призывы смело искать новые пути в кинематографе. Но стоит первопроходцу ошибиться, увлечься, как именно они, эти критики, набрасываются на него и с наслаждением ругают за ошибки. Дескать, ушел в сторону, искал не там, где надо, как будто им и раньше было известно, где надо было искать.

— Сергей Павлович Урусевский расширил арсенал операторского искусства, раскрыл новые возможности камеры, в особенности — ка-

меры динамической. Она по-новому включилась в действие...

— Да, камера Урусевского... В «Неотправленном письме» она пробивалась сквозь пожар, и мы задыхались в дыму и пламени, она взлетала и падала вместе с врезающейся в землю киркой, и у нас тревожно, гулко билось сердце в такт ударам кирки. Камера его в «Журавлях» вместе с героиней ехала в автобусе, выходила из автобуса и чудесным образом, не прерывая кадра, взлетала над толпой, показывала сцену сверху, а затем снова пробиралась сквозь толпу, следя за героиней и новобранцами, уходящими на фронт. Для того чтобы осуществить такой кадр, мало было профессиональности и умения, нужна была дерзость, смелость художника, невероятный и свободный полет фантазии. Удивительные панорамы есть в фильме «Я — Куба». Бессмертными открытиями стали вертящиеся деревья в сцене смерти Бориса в «Журавлях», рассказ о Робинзоне в «Сорок первом». Да разве перечислишь все шедевры? Одно их описание могло бы занять целую книгу, но практически невозможно описать словами то, что делал Урусевский при помощи камеры и объектива.

— Урусевский создал замечательную галерею актерских портретов. Расскажите о его отношении к актеру.

— Актера Сергей Павлович любил и понимал. Скажу так: любил, потому что понимал, а понимал потому, что любил. К исполнителям и главным и второстепенных ролей он относился как художник к моделям и как автор к соавторам. Говорят об «актерской режиссуре» Юлия Райзмана, Сергея Герасимова, Михаила Ромма... Урусевский был «актерским оператором» (равно как и «режиссерским»). Он знал, что должен играть вместе с актерами — не за них, а именно вместе с ними, не заслоняя, не подавляя их, не выбегая на первый план демонстрацией операторских приемов. Он «умирал» в актере, чтобы тот стал богаче, ярче, могущественней. Придя вместе с режиссером к принципиальному видению актерского образа, актерского портрета, Урусевский искал такие решения, которые были бы наиболее благоприятны для актерского творчества. Это не значит, что он по-

ступался своими собственными задачами, упрощал их, «приспосабливался» к актерам. Наоборот! Значение Урусевского как раз в том и состоит, что он ставил перед собой очень сложные проблемы, порой — чрезвычайно сложные, они оказывались необыкновенно трудными и для актеров, и вот тут-то, решая эти невероятные, иногда, казалось, просто невыполнимые задачи, актеры раскрывались полностью и по-новому обнаруживали дотоле неведомые глубины своего таланта, совершенствовали свое мастерство. Так и должно быть в нашем искусстве: мы можем успешно работать, только ставя друг перед другом невероятно трудные задачи и совместно их решая. Камера Урусевского неотделима от актеров: границу провести невозможно. Оператор исполняет роли вместе с актерами, актеры снимают фильм вместе с оператором — создают образы, характеры, атмосферу, эпоху.

Урусевский был яркой личностью, необыкновенно талантливым человеком. Он был художником в полном смысле этого слова. Его живопись, которой он занимался параллельно с кинематографом, насыщена светом, отмечена редким чувством колорита и композиции. Его полотна представляют собой бесспорную художественную ценность. И все-таки большую часть своей души и таланта он отдал кинематографу.

Для меня несомненно: он был одним из немногих великих операторов, великих кинематографистов мира. Вклад его в отечественный и мировой кинематограф трудно переоценить. Многие кадры из его фильмов потом повторялись в десятках других картин. Но нигде они не были так выразительны и точны, как в оригинальных фильмах Урусевского. Я никогда не забуду его актерские портреты и зиму в «Сельской учительнице», его удивительных панорам в фильме «Летят журавли» и «Я — Куба», десятков и сотен кадров из фильмов, которые он потом ставил и снимал сам.

Изобразительная культура советского кинематографа, советская операторская школа неразрывно связаны с именем этого выдающегося художника, обладавшего самым высоким человеческим обаянием — обаянием большого таланта.

В. Юсов

Преданность призванию

Сергея Павловича Урусевского я почитаю своим учителем, хотя учился не у него самого — у его фильмов. Впрочем, пожалуй, и у него тоже, но об этом позже...

Я видел, вероятно, все ленты, снятые Урусевским. И неизменно они производили на меня самое сильное впечатление даже тогда, когда мне казалось, что Сергей Павлович на этот раз не совершил привычно неожиданного открытия, а разрабатывает, доводит до совершенства то, что уже однажды открыл. Вообще творчество Урусевского — явление такого масштаба, что я, даже зная и помня его фильмы, не рискну оценивать, анализировать их профессионально. Для этого как минимум надо было бы заново пересмотреть все картины, попытаться осмыслить и каждый отдельный профессиональный прием, и глубину операторского замысла в целом. Потому-то сейчас я скорее смогу говорить всего лишь о своем эмоциональном отношении к созданному Урусевским и в своих суждениях вовсе не претендую на научную полноту и точность.

Я попытаюсь разделить его творчество на несколько этапов или, вернее, рассредоточить созданные им картины по нескольким направлениям. К одному из таких направлений я отношу фильмы «Сельская учительница» и «Алитет уходит в горы». Эти две ленты сближает в моем восприятии не столько то, что они делались в содружестве с режиссером-постановщиком Марком Донским, сколько то, что в них ощущим один и тот же воздух, одна и та же атмосфера кадра. Обе картины сняты пастельно, нежно, прозрачно и вместе с тем на предельно сближенных зрительных контрастах. Как удалось соединить два этих подхода — непостижимо!

«Сельская учительница» — это, выражаясь нынешними категориями, монофильм. Перед режиссером, оператором, актрисой, примерами, костюмерами — перед всей съемочной группой — стояла чрезвычайно сложная задача по-

казать долгую жизнь женщины: от девочки до старой учительницы.

Авторы картины не делали ставку на пластический грим. А между тем возрастные характеристики поражают своей образной точностью. В чем же дело? В точности художнического расчета. Камера не вглядывается в увядание, не смакует морщины, а поэтизирует прошлое и прожитое. Это несколько условное решение образа героини потребовало и условной, я бы сказал воздушной, среды ее обитания на экране. Поразительно сняты пейзажи, неконкретные, в жизни их, пожалуй, увидеть невозможно, чуть-чуть размытые детали — все вкупе с удивительной игрой Веры Марецкой и решило успех этой одной из сильнейших картин советского кино.

К другому направлению можно, по-видимому, отнести фильмы «Кавалер Золотой Звезды», «Урок истории», «Возвращение Василия Бортникова». Мне кажется, что в этих работах Сергей Павлович находил себя, как кинематографист, в цвете. Художник по образованию, живописец по многолетнему пристрастию, он обладал редким, к сожалению, в нашей профессии пониманием законов спектра и цвета. Но понимал он и то, что пленка, экран — это не холст, что движущееся изображение требует иных красок, чем статичное. В его лентах нет взрывов цвета, нет будоражащих, «шоковых» сочетаний красок. Он искал и почти неизменно достигал истинно благородных цветовых гамм. Именно благородных — другого слова не могу предложить. Это совсем не означает, что он жестко ограничивал себя в широте цветового диапазона или шел по пути смягчения, «микширования» ярких красок природы. Он стремился к природной гармонии цвета — и одновременно продолжал свои изыскания в области создания на экране воздушной, не вполне реальной, обволакивающей среды. Снова задачи, на первый взгляд, взаимоисключающие — и снова открытие. Так по крайней мере воспринимали эти картины мы, его младшие коллеги.

Но, конечно, главными событиями в судьбе Урусевского стали фильмы «Сорок первый» и в особенности «Летят журавли». Мы, профессиональные кинематографисты, при первом же, еще студийном, просмотре картины «Летят журав-



«Летят журавли». Рабочий момент

ли» испытали нечто подобное сильнейшему душевному потрясению. Мы все сразу же поняли, какая судьба ждет эту ленту.

Любопытно вот что. Теперь, спустя десятилетия, я понимаю, что Сергей Павлович, когда снимал фильм, был в лучшем, зрелом возрасте художника — ему было около пятидесяти. Молодым свойственно воспринимать старших как стариков — это, может быть, не совсем справедливо, но закономерно. Посмотрев «Летят журавли», я ни на йоту не почувствовал истинного возраста оператора — с таким юношеским темпераментом, азартом, энергией была снята картина. Врезалась в память поэтическая строка: «Творчество — это отрочество»...

«Летят журавли» — это снято, это увидено глазами и молодого человека и мудреца. Экспрессивность, выразительная эмоциональность, максимализм исполнения, можно даже сказать, неистовство каждого, пусть и не самого существенного для всего фильма, плана, прохода, поворота камеры напоминают и в самом деле незамутненную свежесть взгляда юно-

ши. Глубина постижения характеров, редчайшая мера сочувствия любви и горю, проявленные камерой Урусеvского, — от зрелости, от большого жизненного опыта. Тогда меня больше привлекало первое, теперь я чаще задумываюсь над вторым...

Хоть я и зарекался говорить о сугубо профессиональных достижениях С. П. Урусеvского, не могу не сказать о целом ряде открытий, сделанных им в работе над этой картиной. Поражительные по напряженности и точности долгие операторские планы, снимавшиеся ручной камерой, казались просто взрывом в те времена, когда киносъемочная аппаратура почти всегда покоилась на фундаментальных штативах. Виртуозная работа с операторским краном и длиннофокусной оптикой, ставшие хрестоматийными кадры пейзажей, снятые с земли широкоугольным объективом снизу вверх, когда деревья в лесу словно сходятся, смыкаются над головой, трагический, я бы сказал, бег камеры вслед за героиней, то теряющейся из поля зрения, то неожиданно возникающей вновь... Все эти чисто технические достижения хороши не сами по себе, а именно с той точки зрения, насколько эмоционально и глубоко передавали они чувства и мысли авторов. А чего стоит хотя бы «лифт-эффект»! Специально сконструированное устройство позволяло оператору с большой скоростью подниматься или опускаться, совершая при этом головокружительное вращение. Не так уж важно, что испытывал при этом человек, державший кинокамеру, — важнее то, что испытывали люди в зрительном зале, взмывая или падая, будто воздушный смерч, за человеком, бегущим по винтовой лестнице дома...

В этой картине режиссер и оператор вернулись от цветного изображения к черно-белому, и их решение было глубоко, по-художнически оправданным. Я еще хорошо помню долгие и, как оказалось, бесплодные споры кинематографистов: цвет или черно-белое? Жизнь решила по-своему, и теперь в производственных планах, скажем, киностудии «Мосфильм», где я работаю, почти безраздельно властвует цветная пленка. Мы сетуем порою на качество цветопередачи, на неестественность красок в экранном воплощении, но изменить ничего не можем.

И только сейчас, вспоминая работу Урусеvского над фильмом «Летят журавли», я понимаю, сколь много проиграл бы фильм, если бы у оператора не было права выбора.

Но самое главное, что поразило меня тогда и продолжает вызывать глубочайшее уважение теперь, — это замечательная цельность замысла и его воплощения, единство творческих устремлений режиссера Михаила Калатозова, оператора Сергея Урусеvского, актеров Алексея Баталова и Татьяны Самойловой, всех остальных членов съемочной группы. Тонкие и неожиданные режиссерские решения и блестящие операторские новации не пришли здесь в противоречие, а создали тот уникальный сплав, который возможен только в искусстве кино.

Не так уж редко мы видим на экране яркую фантазию оператора, изысканно красивые кадры, снятые по всем законам нашей профессии. Но отчего же иногда складывается ощущение, что их, этих кадров, слишком много? Почему кажется порою, словно оператор «тянет одеяло на себя», по известному актерскому выражению? При всей любви к своему делу, я должен, однако, согласиться с известным мнением: чье-то слишком полное самовыражение в киноискусстве неправомерно. Такая позиция одного из членов съемочной группы непременно приводит к творческому перекосу картины.

Так, в картинах «Неотправленное письмо» и «Я — Куба» превосходный зрительный ряд, который сделал бы честь любой из прежних работ Урусеvского, стал преобладать над остальными компонентами киноленты. Несколько упрощая, можно сказать, что форма, предназначенная для того, чтобы сопутствовать содержанию, отбрасывать и высвечивать главное, выявлять коллективную мысль, здесь стала заслонять собою все и вся. В этих картинах, как и в предыдущих, есть множество блистательных операторских открытий и находок, но они, наверное, интереснее кинематографистам, чем зрителям. Операторам здесь можно многому поучиться, многое для себя познать, но стоило бы познавать это творчески, не перенося в свои работы такого же обжигающего накала самоотдачи и ослепляющего фейерверка фантазии.

Мне хотелось бы здесь, насколько это ока-

жется возможным, избежать категоричности суждений. И не только потому, что речь идет о творчестве учителя, но потому главным образом, что безапелляционность в обсуждении произведений искусства вообще недопустима. Уходя столь энергично от одной крайности, легко впасть в другую. И все же я думаю, что, обладая огромными и вполне понятными преимуществами, коллективизм кинотворчества несет в себе и известные издержки. В иных ситуациях мастерство оператора принимает гипертрофированный характер в основном оттого, что другие звенья этой цепи оказываются заведомо слабее. А с другой стороны, я по опыту знаю, как трудно бывает втискивать себя в прокрустово ложе тривиального замысла...

Особняком в творческой биографии Сергея Павловича стоят ленты, созданные им как режиссером-постановщиком и как оператором: «Бег иноходца» и «Пой песню, поэт...». Поэтический кинематограф Урусевского не знал, видимо, никаких преград в создании этих картин, но я бы не стал безоговорочно этому радоваться. Один из крупных наших режиссеров недавно публично заявил, что не верит в возможность превращения оператора в режиссера. Тут можно возразить, можно привести разные примеры, кроме того, я вообще не доверяю такой категоричности. Но некоторая логика в словах этого кинематографиста есть. Самому опытному оператору трудно овладеть иной, пусть даже смежной, профессией — режиссера. Как ни парадоксально, мешает именно профессиональный опыт, от которого надо отрешиться. Забыть, наверное, сложнее, чем узнать...

Режиссерские картины Урусевского были многими встречены с огорчением, в них усмотрели даже повод к преждевременным обобщениям. И в самом деле, в этих картинах, видимо, не произошло слияния режиссерского и операторского начал. Но, сугубо экспериментальные, эти ленты и судить стоит по законам эксперимента. Для меня, например, очевидно, что в этих фильмах проявилось некое необычайное, присущее только Урусевскому своеобразие — особенно в экранизации произведения Чингиза Айтматова «Прощай, Гульсары»... Здесь драматургическая ткань картины была ближе и по-

нятнее режиссеру-оператору, и его редкое дарование могло развернуться полнее.

Вообще творчество Урусевского служит, мне кажется, превосходной иллюстрацией неразрывности связей операторского искусства и литературной первоосновы. Обычно исследуются взаимоотношения режиссуры и литературы или режиссуры и операторского дела. А интересно было бы прочитать еще и серьезное исследование третьей стороны этого треугольника. Несомненно для меня уже то, что наибольшие успехи ждали Сергея Павловича в работе над теми картинами, где сценарий представлял подлинную литературную ценность и при этом был близок темпераменту и убеждениям Урусевского.

К примеру, если в сценарии написано: «Май. Раннее утро. Площадь небольшого русского городка. Случайные прохожие...» — то это значит, что режиссеру и оператору нужно в очень большой мере «населить» этот кадр собственными воспоминаниями, ощущениями, мыслями, фантазией. Совсем другое дело, когда можно, отложив сценарий, обратиться к превосходному образному, написанному упругим, точным языком первоисточнику. Вообще мне кажется, что восприятию оператора обстоятельность, широта прозы гораздо ближе конспективности, сухости сценарной драматургии.

Литература живет многими веками, а про кино говорят, что оно подвержено быстрому старению. Это и так, наверное, и не так. Плохие книжки забываются быстрее плохих фильмов, которые по природе своей обладают большим воздействием на воображение человека. Мы не учитываем к тому же, что кинематограф — искусство молодое, еще не набравшее столь мощный потенциал традиций, как литература. Можно выразиться так: совсем недавно мы говорили отдельными звуками, затем словами, — теперь, кажется, научились изъясняться целыми фразами, а иногда даже абзацами и страницами.

И многим на этом пути к свободе экранного выражения чувств и мыслей наше кино обязано Сергею Урусевскому. Он был большим мастером, но не только мастерству у него стоит учиться. В последние годы его жизни мы были

достаточно знакомы, и я смею утверждать, что не встречал ни у одного из своих коллег такой преданности делу.

Мне случалось бывать на выставках художника Сергея Урусеvского, там было немало интересных работ, но меня не покидало ощущение, что они для него лишь подспорье в главном — в операторском труде.

Урусеvский был терпелив. Он мог часами ждать, пока на небе появятся именно два облака, не одно и не три, а два, и нужной ему формы. Прихоть? Для него — нет. Сергей Павлович мог приехать на съемку и не снимать. Каприз, упрямство? Нет, думаю я, это упорство и твердость в следовании своему операторскому замыслу.

Я не знаю других операторов, способных на это, и очень жаль... Я бы и сам хотел следовать этому примеру, но мне во многих случаях не хватало именно твердости и требовательности к себе и к другим.

Многим такая последовательность и творческая принципиальность Сергея Павловича несколько мешала. Но вот, посмотрев недавно по телевизору «Сельскую учительницу», я подумал, что эта картина жива, не состарилась, не утратила своего обаяния и своеобразия за тридцать с лишним лет. Во многом эта заслуга принадлежит профессиональным и человеческим качествам Сергея Урусеvского.

Сергей Юткевич

Канн, 1958 год...

Рассказ о триумфе картины «Летят журавли» на Каннском фестивале я хотел бы начать издавека — с того времени, когда я познакомился с Сергеем Павловичем Урусеvским. А было это в году, если не ошибаюсь, 1940 — во всяком случае, перед войной. Урусеvский пришел на студию «Союздетфильм» (ныне — киностудия имени М. Горького). Я в то время был ее художественным руководителем и предложил молодому ассистенту са-

мостоятельно снять фильм по Гоголю «Как поспорили Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Урусеvский быстро нашел общий язык с режиссерами А. Кустовым и А. Мазуром и прекрасно справился с трудными задачами экранизации. Стало ясно, что в наше кино пришел необычайно одаренный оператор, со своей манерой, стилистикой. Правда, были и сомневавшиеся, те, кто посмеивался над его «страстью к дыму»: Урусеvский уже тогда был известен тем, что задымлял второй план, и многие считали это чудачеством, не вникая в замысел оператора. Между тем Урусеvский искал новое решение пространства на экране, стремился сделать атмосферу действия по-новому выразительной. Его вело безошибочное чутье живописца, и он смело пускался на эксперименты, ему хотелось сразу испробовать все приемы, он был нетерпелив, увлечен своими замыслами и постоянно что-то придумывал, искал непрерывно.

Мы не раз с ним встречались и беседовали, он был необыкновенно интересным человеком. Мы подружились и мечтали встретиться на картине, совместно поработать. Но возникали разного рода препятствия, а затем грянула война. Судьба нас разлучила, Сергей Павлович ушел в армию. После войны мы с ним не раз сговаривались сделать фильм, обсуждали возможные варианты, причем обнаруживалось, что у нас много общего, и прежде всего — пластические симпатии, но эти планы не осуществились. А дружба наша продолжалась.

Картину «Летят журавли» коллектив «Мосфильма» оценил сразу очень высоко. Все мы были рады безмерно. Правда, нашлись скептики, не принимавшие сценарную основу картины и считавшие непозволительным излишеством ее блистательное изобразительное мастерство.

И когда студия предложила послать «Журавлей» на Каннский фестиваль, были кое у кого сомнения. Я был приглашен членом жюри фестиваля от нашей страны и, естественно, находился в числе самых горячих сторонников картины.

В это время к нам приехала французская

парламентская делегация во главе с социалистом Ги Дессоном, который одновременно являлся и почетным председателем Каннского фестиваля по линии правительственно-общественной. Поскольку я был с ним знаком, он спросил у меня, какой фильм мы собираемся прислать на фестиваль. «Боюсь, что у нас не найдется времени на просмотр, — заметил Ги Дессон, — у нас очень насыщенная программа, однако части две мы, пожалуй, посмотреть успеем».

Просмотр состоялся в директорском зале студии. Французские парламентарии были первыми зрителями «Журавлей». (Таким предварительным просмотрам всегда придается большое значение.) Я был уверен, что фильм произведет должное впечатление. Более того, я несколько не удивился, что, посмотрев две части, французы в один голос потребовали: «Еще!» — и ни разу никто из них не взглянул на часы до конца фильма. И все же я был взволнован. Что же говорить о Михаиле Константиновиче Калатозове и Сергее Павловиче Урусевском, которых первые французские зрители «Журавлей» сразу же поздравили с блестящей картиной! Ги Дессон подтвердил официальное приглашение фильма на Каннский фестиваль.

Теперь, через двадцать лет, можно раскрыть некоторые тайны работы жюри, которые не принято разглашать. Но сегодня это хочется сделать не ради запоздалых сенсаций, а для того, чтобы показать, в какой сложной социально-политической и идеологической ситуации «Журавли» одержали свою славную победу.

За два дня до официального закрытия фестиваля, 13 мая 1958 года, если память мне не изменяет, произошел так называемый алжирский путч; военные потребовали передать власть де Голлю. Обстановка крайне накалилась, и в Канне это чувствовалось во всем. Французы потом говорили, что в те дни они не исключали возможность гражданской войны. А нам в жюри предстояло вынести свой вердикт.

Жюри состояло из одиннадцати человек. Его возглавлял член Французской Академии,



*П. Пикассо, Т. Самойлова и С. Урусевский.
Канн, 1958 год*

драматург Марсель Ашар. От Франции в жюри входили еще постоянный кинообозреватель газеты «Монд» Жан де Баронселли, актриса Мадлен Робинсон, уроженка Чехословакии (ее настоящая фамилия — Свобода), давно натурализовавшаяся во Франции, и живописец Бернар Бюффе (по традиции, одним из членов французской делегации должен быть человек, не имеющий прямого, профессионального отношения к кинематографу). Италию представлял наш большой друг Чезаре Дзаваттини, один из основоположников неореализма. Соединенные Штаты прислали режиссера Чарльза Видора, во время войны поставившего биографический фильм о Шопене и получившего известность удачной экранизацией романа Хемингуэя «Прощай, оружие!». Ранее его фильм «Гильда» приобрел скандальную славу из-за того, что имя актрисы Риты Хейуорд, снявшейся в нем, оказалось написанным на атомной бомбе, которая была сброшена на Хиросиму.

ФРГ представлял режиссер Хельмут Кейтнер, автор множества фильмов, из которых наиболее известны «Последний мост» (совместная постановка с Югославией) и сатирическая комедия «Капитан из Кёппенига». Из Японии приехала продюсер Темико Азабуки, из Англии, как всегда, загадочная личность, некто Дадли Лесли, которого нам представили

как драматурга и критика, хотя его имя никому из нас ничего не сказало. Испанию представлял режиссер Ладислав Вайда, венгр по происхождению, перебежчик, удравший после войны из социалистической Венгрии, ставивший фашистские католические фильмы — мистическую ерунду о том, как мальчик Марселино общается с Христом. Вайда приехал с опозданием, многих фильмов не видел, в том числе и «Журавлей», и по статуту жюри не мог быть допущен к участию в его работе. Однако, в нарушение всех правил, Вайда по настоянию дирекции в работе жюри участие принимал.

«Летят журавли» пользовались огромным успехом. Отзывы были единодушными. В восторгах сходились критики и зрители. Все были согласны в том, что наш фильм — единственный достойный претендент на «Золотую ветвь»: никакую другую картину нельзя было поставить рядом с ним.

Наше киноискусство уже завоевывало в Канне почетные награды. Так, в 1954 году приз за лучшую режиссуру получил мой фильм «Великий воин Албании Скандербег». В 1956 такую же премию — мой фильм «Отелло». В 1955 году мы увезли на родину сразу три награды: приз за режиссуру был вручен Сергею Васильеву за картину «Герои Шипки», сделанную вместе с Болгарией, за актерский ансамбль — фильму Иосифа Хейфица «Большая семья», специальный приз — Михаилу Лавровскому и Лео Арнштаму за «Ромео и Джульетту». Но Гран-при мы не получали еще ни разу. Легко понять наше волнение, но трудно себе представить, что творилось вокруг Урусеvского и Самойловой на другой день после конкурсного показа «Журавлей». Вот уж действительно — утром они проснулись знаменитыми! Жаль, что в Канн не смог тогда приехать Михаил Калатозов — он был бы третьим триумфатором фестиваля.

Но восторг зрителей и безоговорочное признание критики — это одно, а решение жюри — это, к сожалению, часто совсем другое. Было ясно, что и на этот раз предстоит сложная дипломатическая игра. В добросо-

вестности некоторых членов жюри я был уверен, но другие? И все же победа советского фильма казалась несомненной, что подтвердил в неофициальном разговоре со мной Марсель Ашар, сказавший, что он просто не видит других претендентов на Гран-при, настолько «Журавли» превосходят все фильмы конкурсной программы. Ашар дал понять, что французская делегация единогласно будет голосовать за фильм Калатозова.

Разговор происходил после просмотра «Журавлей», в середине фестиваля, а за два дня до его закрытия, как я уже говорил, обстановка резко изменилась.

Еще в Москве Урусеvский мне сказал, что у него есть мечта — познакомиться с Пикассо. Сергей Павлович знал, что я могу проникнуть к художнику, который жил в Канне строго засекреченно. Это объяснялось тем, что к великому Пабло стремились попасть сотни людей ежедневно и, если бы он принимал даже малую часть из них, у него не осталось бы минуты не то что на работу или отдых, а и просто на жизнь. Он буквально вынужден был скрывать место своего жительства.

Но я знал, как к нему попасть, и, конечно, не мог отказать Сергею Павловичу. Я навещал Пикассо и сказал ему, что он непременно должен посмотреть советскую картину, которую мы привезли на фестиваль. Должен сказать, что Пикассо ни разу на фестивале не был. Ему претила рекламная шумиха, его раздражали толпы репортеров, к тому же он терпеть не мог светские обычаи, а на просмотры надо было непременно являться в смокинге! Пикассо всю жизнь ходил в свитере и чувствовал в нем себя прекрасно.

Я попросил дирекцию фестиваля дать нам на два часа малый зал для показа «Журавлей» Пабло Пикассо. Сделать это было очень трудно, потому что все залы были заранее расписаны. Но нам зал дали — и не малый, а большой. Пикассо приехал с женой и с Жаном Кокто, на сей раз — не членом жюри Каннского фестиваля. Вместе с ними «Журавлей» смотрели Урусеvский и Самойлова, которые были представлены нашим француз-

ским друзьям. Надо ли говорить о том, что о приезде Пабло Пикассо и о просмотре стало известно и зал пришлось буквально оборонять от публики. Кое-кто, правда, просочился, например, американский актер Безар, исполнитель роли канатоходца в «Дороге» Феллини. Были и другие «зайцы», жаждавшие увидеть советский фильм, о котором столько говорили и писали.

Пикассо фильм чрезвычайно понравился. Он был просто счастлив и не скрывал этого. Он подошел к Сергею Павловичу, поздравил, похлопал по плечам, пожал руку, он его обхаживал, осматривал, любовался им и пребывал в радостном возбуждении. И в самом деле, кто, как не Пикассо, мог по достоинству оценить великолепную пластическую мощь Урусеvского, его огромную изобразительную культуру, его художнический темперамент? «Привези его ко мне в гости, — сказал он, — ты знаешь, как ко мне попасть».

И вот мы поднялись наверх, к вилле «Калифорния», куда нас беспрепятственно пропустили, так как я знал пароль. Мы провели у художника целый день. Пикассо и Урусеvский друг другу очень понравились. Художник был весел, оживлен, как всегда, прост и демократичен в общении, шутил, смеялся. Он показывал Урусеvскому свои последние работы, а потом сказал: «У меня есть узкоплечный аппарат, я сам, правда, снимать не умею, но если вы хотите, можете снять меня за работой». Надо ли говорить, как был обрадован Сергей Павлович? Он взял с собой камеру на проверку, а затем без меня поехал к Пикассо и снял живописца за работой. Потом, уже дома, он смонтировал небольшой ролик, который хранится в его личном архиве. Мне было приятно наблюдать за ними и видеть, как один из величайших художников оценил одного из величайших операторов. Для Урусеvского это было, конечно, самой высокой наградой.

Но еще предстояло потрудиться, чтобы «Журавли» получили и самую высокую награду Каннского фестиваля. Правда, сначала я был уверен, что особых усилий затрачивать не придется, но не тут-то было! Настали тре-

вожные дни резкого обострения внутривполитической обстановки в стране, Канн преобразился. Коммунисты и социалисты выдвинули лозунг: «Они не пройдут!» — для мобилизации масс на тот случай, если парашютисты высадутся, чтобы свергнуть правительство (такая возможность не исключалась в те дни). И вот в такой атмосфере наше жюри собирается за день до закрытия фестиваля. По традиции, прежде чем выносить окончательное решение, жюри в открытую обсуждает фильмы — и прежде всего претендентов на Гран-при, чтобы выяснить ситуацию, выслушать соображения всех делегаций.

Заседания жюри проходят закрыто, в изолированном месте, под строгим контролем, дабы никакая информация не могла заранее просочиться и никто не мог оказать на членов жюри давления извне. Мы собрались в

*С. Урусеvский, П. Пикассо и С. Юткевич,
Канн, 1958 год*



отеле «Карлтон» с соблюдением всех мер предосторожности. Если кому-нибудь из нас надо было выйти из комнаты, где мы заседали, его непременно сопровождал еще кто-то, чтобы можно было отбиться от журналистов, которые коршунами кружили неподалеку и сразу набрасывались на нас, стремясь выудить хоть какую-то информацию и обнародовать ее раньше конкурентов. Нас предупредили, что во время завтрака, в час дня, мы должны убрать со столов все свои заметки, потому что официанты подкуплены журналистами и постараются хоть что-то прочесть на наших листочках.

И вот, представьте себе мое изумление и возмущение, когда, открыв первое заседание жюри, Марсель Ашар, не поднимая головы и не глядя на меня сквозь свои толстые очки в огромной круглой оправе, сказал, что французская делегация предлагает Гран-при присудить не фильму «Летят журавли», а картине Жака Тати «Мой дядюшка», советскую же картину — отметить специальным призом жюри, вторым по значению.

Я тут же возразил, притом весьма энергично, и заявил, что жюри примет справедливое решение, которое будет понято и поддержано всеми истинными ценителями кино, если присудит главный приз советскому фильму — явно лучшему произведению из всех, представленных на конкурс.

По принятой процедуре, голосование проводится вначале открытое — члены жюри пишут свое мнение на листках бумаги и передают их председателю. Если мнения не совпадают, дискуссия продолжается до тех пор, пока претендент на Гран-при не устанавливается окончательно. И лишь затем принимается окончательное решение. Поэтому главный бой надо было выигрывать теперь, во время предварительного обсуждения. За «Журавлей» отдали свои голоса Чезаре Дзаваттини, сразу же высоко оценивший ленту Калатозова и активно ее поддерживавший, Хельмут Кейтнер из ФРГ, произнесший фильму похвальную оду и заявивший, что он был бы счастлив снять картину с Сергеем Урусовским, и американец Чарльз Видор.

Сегодня я могу раскрыть еще один секрет, поскольку дело давнее. За несколько дней до начала работы жюри Видор пригласил меня прогуляться с ним по набережной Круазет, как выяснилось, затем, чтобы мы могли поговорить без свидетелей. «Я буду вас поддерживать до конца», — сказал он. Заметив мое удивление (которое легко понять, ведь дело происходило в разгар «холодной войны»), он добавил: «Никто не знает, что по происхождению я венгр. Я сражался в Красной Армии во время Венгерской республики и бежал в Америку после свержения рабочего правительства Бела Куна. Я сдружился с Михаилом Калатозовым, когда он был вашим представителем в Голливуде, и отношусь к нему с большим уважением. Я буду голосовать за ваш фильм не только потому, что я друг Калатозова, но и потому, что я — кинематографист и нахожу советский фильм произведением выдающимся». (Вскоре Чарльз Видор умер в Вене, во время съемок фильма о Ференце Листе.)

Итак, выступление Видора в поддержку «Журавлей» не было для меня неожиданностью, но оказалось неприятным сюрпризом для Ашара. А за ним последовал новый: французская делегация раскололась! Баронселли и Бюффе заявили, что отдают предпочтение «Журавлям». При подсчете выяснилось, что наш фильм получил шесть голосов, «Мой дядюшка» — пять, но Ашар, как председатель жюри, имел два голоса, так что получилось шесть на шесть. И завязалась жесточайшая дискуссия. Позже я узнал причину изменения позиций Ашара. В те тревожные дни министерство иностранных дел Франции сочло, что присуждение Гран-при советскому фильму нежелательно, и дало понять это председателю жюри.

Но, не получив поддержки, Ашар, чтобы хоть как-то спасти положение, предложил присудить Гран-при двум фильмам: «Журавлям» и ленте Тати поровну.

Против этого я возражал категорически, отдав должное таланту Жака Тати и бесспорным достоинствам его картины, вполне заслуживающей одного из призов фестиваля.

Восемь раз мы голосовали открыто — делить Гран-при или не делить. Страсти необычайно накалились, все выступали очень горячо. Я протестовал против того, чтобы в голосовании участвовал представитель франкистской Испании Ладислав Вайда, поскольку он приехал с большим опозданием и фильма Калатозова не видел. Но, несмотря на мои протесты, Вайда в голосовании все же участвовал.

В ходе дискуссии я указывал, что у противников «Журавлей» нет убедительных аргументов, в то время как меня нельзя упрекнуть в предвзятости и ложном патриотизме: будучи членом жюри прошлогоднего фестиваля, я голосовал за американский фильм «Марти» и за французский — «Мир молчания».

После изнурительной дискуссии было решено Гран-при не делить. И через семь часов ожесточенных споров закрытым голосованием «Золотая пальмовая ветвь» была присуждена картине «Летят журавли».

Так совершилось это знаменательное и важное для советского кино, для его международного престижа и влияния событие, участием в котором я горжусь.

Мы еще раз поехали к Пабло Пикассо и торжественно распили бутылку вина по случаю победы «Журавлей». В тот день и была сделана публикуемая здесь фотография — свидетельство дружбы, завязавшейся между Пикассо и Урусовским. Сергей Павлович позже мне сказал, что ему хотелось сделать большой фильм о работе великого художника — фильм, толчком к которому послужила небольшая лента, снятая им в мастерской автора «Герники» в прошлый приезд. Судя по всему, уже начал складываться замысел этого большого фильма, но ему, к сожалению, не суждено было осуществиться. Однако дружба двух больших художников не прерывалась до самой смерти Урусовского.

Должен добавить, что Сергей Павлович был активным членом нашей делегации на Каннском фестивале, смотрел все конкурсные фильмы и с большим знанием дела судил о мировом киноискусстве. Будучи по образова-

нию живописцем, он интересовался музеями и попросил меня показать ему «все, что есть здесь интересного». Я повез его в Антиб, в старый замок Гримальди, где была постоянная выставка — музей Пикассо, в Веве, где Урусовский долго не уходил из часовни, расписанной Анри Матиссом. Затем мы осмотрели музей Фернана Леже в Бьоте, а в окрестностях Ниццы — часовню и мэрию в Ментоне, расписанные Жаном Кокто, который, как известно, был не только замечательным поэтом, но и своеобразным художником. Урусовский был тонким, глубоким ценителем искусства, слушать его высказывания было необычайно интересно. В нем все время шла своя внутренняя работа — он готовился к новой постановке, к новому фильму, потому что ни на минуту не переставал быть кинематографистом и художником в самом полном и высоком смысле этих слов.

Из архива мастера

С. Урусовский

Пространство экрана

Это интервью записано в начале июня 1968 года в Киргизии, в урочище Сусамыр, куда только что перебралась с Иссык-Куля экспедиция «Бег иноходца». Небольшие фрагменты из этого интервью были использованы мной в статье об Урусовском, появившейся тогда же, летом 1968 года, в «Советском экране».

Сейчас мне хочется заново расшифровать с магнитной ленты и записать тот давний разговор не только потому, что размеры полосы в массовом журнале не позволили вместить все, что казалось достойным внимания. Не менее существенно и другое — то, что теперь все то же воспринимается иначе: кажутся важными мелочи и частности, которые прежде бы показались несущественными, ка-

жуются важными не только высказанные мысли, но и само живое течение разговора, интонации голоса, не имеющие прямого отношения к сути отступления, — все то, в чем чувствуется живой Урусевский, его способ высказываться, чувствовать, видеть мир...

— Вам бы лучше попозже приехать. Сейчас у нас только период становления — переброска на новый большой объект, освоение, вращение в новое место. А потом уже будет время и отдохнуть, и поговорить... Так что вы собираетесь писать, репортаж?

— Да, нет — скорее, беседу. Разговор с вами — не только о «Бегах иноходца», вообще о вас. Но и о «Бегах иноходца» тоже. Так что понятно, почему я именно с него и хочу начать. Как вы пришли к мысли обратиться к Айтматову?

— Просто прочитал в газете отрывок. Вы помните, в «Литературной газете» был напечатан кусок из книги — назывался «Смерть иноходца»? Честно говоря, мне это название больше нравится, чем «Прощай, Гульсары». Это уже потом в «Новом мире» переделали. А «Смерть иноходца», по-моему, гораздо мужественнее звучит, сильнее, аскетичнее. Интереснее.

Мне вообще нравится Айтматов. Но эта книга, по-моему, самая сильная из всего, что он написал.

К сожалению, мы вынуждены делать фильм только по первой половине книги, хотя сценарий был написан для двухсерийной картины...

С Айтматовым мы прежде не были знакомы. Когда я ему впервые позвонил, он мне очень смешно сказал: «Это что, сам Урусевский?»... Оказалось, что у него уже много предложений относительно экранизации этой вещи, обязательства перед ленфильмовцами, которые забрали книгу, когда она еще была в гранках или даже в рукописи.

— «А вы что, будете сами снимать и сами ставить?» — спрашивает Айтматов. «Да», — отвечаю. «Тогда давайте договоримся так. Мне нужно время, чтобы подумать и вам ответить. Я сейчас уезжаю с делегацией в

Индию, на месяц. Потом вернусь и сразу вам позвоню. Дайте мне ваш телефон...»

Я это понял как вежливую форму отказа и перестал думать о картине. Вдруг, наверное, через месяц, ночью раздается звонок: «Это говорит Айтматов». Откуда он звонил — не знаю. Наверное, из гостиницы или с аэропорта, потому что попутно давал кому-то распоряжения насчет своих чемоданов, показывал, куда их тащить. Видимо, уже ехал к себе во Фрунзе.

— Я подумал, — сказал он, — и хочу, чтобы вы делали эту вещь. Но имейте в виду, что есть и противники этого — много противников.

Значит, он уже успел до этого разговора проконсультироваться с руководством.

— А я знаю, — отвечаю ему, — что противников много. Их всегда будет много.

— Но многие — за, — продолжает Айтматов, — многие — за. Так что, если вы не передумали, — действуйте.

В общем, был такой симпатичный разговор. А дальше мы оформили все это по официальной линии на студии, и началось наше общение в работе — очень приятное общение. Мне вообще этот человек очень нравится... Жаль, что вы с ним здесь не встретитесь. Вы с ним знакомы? Очень интересный человек. Умный. Талантливый.

Сценарий мы с ним писали в Малеевке — работать было просто одно удовольствие. И что еще важно: признанный художник, лауреат Ленинской премии, считайте, что сейчас писатель номер один... Ну, номера не будем проставлять, не в этом дело. Но со мной он общался не то что на равных... Оскорбительно даже говорить «на равных»: просто мы работали вдвоем с полной отдачей, полным доверием друг к другу.

— Наверное, когда выйдет картина, будут говорить, что Урусевский погнался за экзотикой: горы, дикая природа, лошади — выигрывающая «киношная» фактура...

— Смешно и глупо было бы так понимать наш фильм. Дело не в экзотике и не в фактуре: нам важно отношение человека к лошади как живому существу, и даже не столь-

С. Урусевский.
«Интерьер с печкой»



ко к лошади, сколько ко всему окружающему миру. И вообще здесь тема гораздо шире — борьба добра и зла...

Вот говорят «экзотика». В каком смысле «экзотика»? В том, что мы, в общем-то, не знаем эту страну, Киргизию? Да, мы ее не знаем. Мы представляем ее себе по полотнам Чуйкова, по фотографиям, по литературе, по каким-то еще материалам... Так что в этом смысле она для нас экзотична. Но если бы мы гнались за экзотикой в обыденном, пошлом понимании этого слова, то грош цена была бы всей нашей затее.

Но ведь само-то слово «экзотика» не ругательное. Она должна присутствовать в картине. Ведь мы открываем для себя новую страну, незнакомый быт, впервые со всем этим знакомимся.

Некоторые художники, к примеру, сознательно переключаются на совершенно новый материал, не похожий на то, что они писали прежде. Нельзя все время писать пейзаж Подмосковья, Подмосковья и только Подмосковья. Художник уже перестает видеть — у него притупляется глаз, ослабляется острота восприятия.

— Вы все фильмы делаете на натуре — главным образом на натуре. Почему?

— Черт его знает! Я об этом никогда не думал. Это все получалось стихийно, случайно... Ну вот смотрите. Первый самостоятельный фильм, который я задумал сделать, — «Портрет» Гоголя. Все крайне далеко от «натуры». Наоборот, полная «цивилизация». Сплошные павильоны. И, так сказать, мир интеллекта — в первую очередь. Так что, мне кажется, закономерности нет.

— Но «Алитет», «Сорок первый», «Неотправленное письмо», «Я — Куба» — всюду поиск яркой, необычной природы.

— Наверное, все происходило подсознательно, определялось литературным материалом, режиссерской задачей.

Ведь и режиссер в кино должен понимать возможности изображения. А не то, что это — моя область, а это — твоя. Обе профессии должны органично вплестись одна в другую — я писал обо всем этом в статье «О форме». С Гариним в этом смысле очень хорошо работалось.

С Пудовкиным тоже, конечно, было невероятно интересно.

— *Сергей Павлович, а давно ли вам пришла мысль стать режиссером? И как вы себя сейчас чувствуете в режиссерском обличье?*

— В какой-то степени я всегда участвовал в режиссерской работе. В этом смысле мы с Калатозовым очень дружно работали, никто не считал, кем то или иное придумано. Но в какой-то момент, совершенно неожиданно для меня, вдруг захотелось сделать картину целиком самому. И эта идея почему-то ни у кого не вызвала сопротивления. Может быть, потому, что многие другие операторы еще до меня перешли в режиссуру. Но у меня несколько иной случай, потому что я все равно остаюсь оператором. Мне не все интересно снимать, есть вещи, которые не в свойствах моего характера — комедия, например. Скажем, случись такой невероятный случай — предложи мне Чаплин снимать с ним картину, я бы отказался — при всем величии Чаплина и всем моем к нему уважении. Мне это неинтересно, потому что задача кинокамеры у него сводится лишь к тому, чтобы элементарно зафиксировать то, что перед ней происходит, что поставил Чаплин-режиссер, а Чаплин-актер с партнерами сыграли. Поэтому роль изображения сугубо пассивная. А я люблю изображение активное, мне хочется средствами изображения решать драматургию картины.

Этого часто не понимают, говорят, что оператор задавил режиссера — скажем, по поводу «Неотправленного письма» я это не раз слышал. То есть оператор будто бы из своих эгоистических интересов наплевал на режиссерский замысел. По-моему, это совершенно неверно. Мне кажется, что в этой картине мы сумели средствами изображения решить какие-то важные драматургические моменты. Когда аппарат бежит по тайге вместе с людьми, продирается вместе с ними сквозь деревья, то он становится как бы одним из действующих лиц. Он переживает те же чувства, что и герои. Он не просто фиксирует состояние героев, но сам находится в этом состоянии.

Мне всегда интересно не фиксировать сторонним взглядом происходящее, а активно

вовлекать зрителя в то, что происходит на экране. Но многие никак не хотят видеть драматургических возможностей изображения. Стало как-то привычным смотреть на режиссуру только как на работу с актером. А все остальное в картине как будто бы дело уже не режиссера, а кого-то другого.

Вот Райзман — великолепный режиссер. Бесспорно. Но есть режиссеры и иного плана, Калатозов, например. Он смотрит на изображение не с точки зрения того, красиво это или некрасиво снято, а с позиций выражения в пластике задач драматургических. Мы с Калатозовым в этом плане полностью понимали друг друга и главные наши кинематографические принципы вырабатывали совместно.

— *Активная, сопереживающая камера, о которой вы говорите, — это, собственно говоря, автор, рассказывающий о событии?*

— В общем-то, да. Но дело в том, что автор может по-разному рассказывать. Он может быть, так сказать, сторонним наблюдателем: мол, я вам расскажу, как все было, а вы делайте выводы сами, и может, напротив, активно вторгаться в течение рассказа. Чтобы зритель сам ощутил напряжение труда героев, трудности их пути через тайгу. Чтобы вести зрителя у себя на поводу, активно на него воздействовать, если хотите, подчас даже не давая ему возможности опомниться.

— *Но, пожалуй, в сегодняшней режиссуре преобладает другая тенденция: как бы спрятать от зрителя активность средств, воздействующих на него. Чтобы ему казалось, что это он сам по себе испытал именно эти чувства, пришел именно к этим выводам. Отсюда снова тяга к статичным кадрам, общим планам...*

— У меня такое ощущение, что сейчас самая страшная опасность для кино в том, что картины, грубо говоря, делаются по общему шаблону. Вот имеется сценарий: режиссер приступает к работе, набирает актеров, актеры играют, оператор снимает. Получается картина — она не может не получиться. Не хочу называть фамилии, но таких картин бесчисленное множество, основной поток. А это,

с моей точки зрения, вообще не искусство — даже не плохое искусство, а просто никакое. А искусство, наверное, возникает там, где трава под солнцем начинает смеяться. Я говорю не о буквальном переводе литературных образов, а о видении мира. Понимаете, художник — не тот, кто держит в руках кисть и палитру, а тот, кто мыслит образами. А сколько у нас людей, которые не идут дальше срисовывания того, что видят. Такие вот копнистские фильмы делать спокойнее и проще — тем они и опасны. А когда появляется какой-то новый, ищущий автор, со своей точкой зрения, быть может, неожиданной для других, с каким-то внутренним своеобразием, то некоторые, вместо того чтобы радоваться этому, напротив, пугаются. Зачем все это, когда можно сделать по старинке, «простенько, но со вкусом».

Так что все обвинения по поводу того, что «оператор задавил режиссера», я оставляю на совести людей, которые это говорят. Я-то думаю, что этого у меня никогда не было и не будет. Кстати, от тех же, кто меня в этом обвинял, я слышал: «Интересно будет посмотреть твою самостоятельную картину, когда у тебя самого операторская профессия столкнется с режиссерской. Придется, наверное, тебе измениться — как же иначе?» Опять то же одностороннее понимание режиссуры исключительно как работы с актером. Конечно, работа с актером всегда будет входить в задачу режиссера. Только и работа с актером может строиться по разным законам. У нас привыкли всюду играть по меркам психологической драмы. А если это не психологическая драма, если это стихи?

— *Поэтическому кинематографу психологизм даже вреден. Есть вещи, где не нужно развитие характера, где он статичен — античная трагедия, к примеру.*

— Да, всегда нужно знать, в каком жанре ты работаешь. И когда жанр определен, когда он ярко выражен, тогда все становится на свои места. Тогда актер, «не играя», будет гораздо больше выражать, чем в каком-то другом фильме, где режиссер «хорошо работает с актером».



С. Урушевский.
Портрет художника В. Горьева

«Неотправленное письмо» только испортили тем, что пытались сделать героев не «силуэтами», дать развитие их образов. Не нужны там были все эти бытовые детальки.

Я терпеть не могу переснимать, вообще почти не переснимаю, никогда — тьфу-тьфу, пока везло, обходились без брака. Но вот «Неотправленное письмо» я бы переснял. Переснял затем хотя бы, чтобы доказать, что картину надо было довести до той формы, в какой она была задумана.

А сейчас в фильме тянут в разные стороны два начала — и это ужасно. Есть какие-то натуралистически бытовые сцены, вроде той, где Таня падает в воду. Она совершенно из другой картины, точно так же, как сцена в палатке. Все это совершенно чужое, не нужное в картине.

Кстати, недавно Смоктуновский напечатал в «Молодой гвардии» свои записки, где он

считает, что фильм не удался и не имел у зрителя должного признания.

А дело тут, по-моему, совсем в ином. Даже при том, что фильм получился не таким, каким он должен был бы быть, не признания не было у него, а кассового сбора, что совсем не одно и то же.

Вот вы употребили по отношению к фактуре слово «киношная». У нас и кинематографистов называют «киношники». Наверное, это не случайно пошло. Не то, что бы в этом особое пренебрежение, но, во всяком случае, ощущение чего-то второстепенного. К кинематографу некоторые привыкли относиться как к чему-то заведомо несложному, понятному всем и каждому.

Но фильмы не могут быть одинаковыми. Они разные. И аудитория у них разная. Поэтому, сколько бы миллионов или десятков миллионов ни посмотрели «Человека-амфибию», я все равно никогда не поставлю эту картину рядом с «Ивановым детством» или какими-нибудь другими прекрасными фильмами, не имевшими кассового успеха. Но от этого они для меня ничуть не стали хуже.

Есть же картины разных жанров. Заранее известно, что одни жанры, детектив или комедия, «обречены на успех», другие — нет.

— А к какому жанру вы относите «Бегиноходца»? Как вы для себя его определяете?

— Тут вот что сложно. У Айтматова форма сложная, образы поэтические. Скажем: «Смеялась под солнцем зеленеющая трава...» Можно ли перевести это на экран буквально? Все равно трава не будет смеяться, земля не будет смеяться — ничто не будет смеяться. Это нечто неперебиваемое. Это отношение автора к природе.

Понимаете, мне ужасно нравится повесть. А она, по существу, поэма. Кстати, вы знаете, что он написал книгу по-русски, а сейчас переводит ее на киргизский, причем переводит совершенно свободно. Помните, у него там плач верблюдницы: «Много дней бежит она по пустынному краю. Ищет, кличет детеныша... — Где ты, темноглазый верблюжонок? Отзовись!..» Айтматов говорит: «На киргизском это нехорошо звучит. Я по-киргизски пишу: «Бе-

жит верблюдница через красную пустыню, через желтую пустыню, через синюю пустыню»... Очень свободно все переводит. Как будто пишет новую книжку. И то, что мы придумали, работая над сценарием, он тоже вставляет в перевод. Ну, не все, может быть, но, во всяком случае, он говорил мне, что использует это.

Мне не хочется отходить от повести. Хочется сохранить ту стилистику, тот жанр, который выбрал Айтматов. Но как все это перенести на экран? Все эти метафоры, гиперболы, которыми он так смело пользуется? Да, мы хотим сделать фильм поэтический, а что из этого получится, черт его знает.

— У вас в фильмах есть кадры, где изображение теряет определенность контуров, превращается в движущийся ритм пятен, бликов — так сказать, в абстракцию. Например, в сцене попытки самоубийства Вероники, в изображении работы геологов в «Неотправленном письме». Мне кажется это очень интересным как путь к выражению в кино отвлеченных понятий — «отчаяние», «одержимость»... Это получалось у вас подсознательно?

— Что-то, быть может, и подсознательно. Но в основе, конечно, сознательно. Например, когда человек бежит и им владеет мысль о самоубийстве, навряд ли он станет внимательно рассматривать прохожих на улице. Это состояние нервного шока, которое, я думаю, испытал каждый человек, естественно, не обязательно в такой крайней форме, как попытка самоубийства. В таком состоянии вы натываетесь на прохожих, вы их не видите. Значит, внутреннее состояние человека отражается в том, как он воспринимает мир. Так почему бы не показать это на экране? Здесь «абстракция» становится способом передачи вполне конкретного человеческого переживания. Не надо ее бояться.

Есть люди, которые не хотят понимать пластический, изобразительный язык кинематографа. Как ни странно, подчас они очень любят живопись. Один наш знакомый недавно очень хвалил мои картины — видел их на моей выставке. И я был страшно удивлен, потому что знал, что фильмы мои ему не нра-

вятся. Но ведь в сути это одно и то же, автор тот же, его взгляд на мир тот же. Так что в этом смысле моя живопись принципиально не отличается от того, что я делаю в кинематографе. Хотя, конечно, это разные вещи уже потому даже, что материал у них разный.

Как же можно хвалить одно и не принимать другое? Ведь художник един во всем, что он делает. Через полотно холста или полотно экрана он выражает свои идеи и мысли. И должен быть верным себе, своей совести, не кривить душой.

Об этом, кстати, гоголевский «Портрет».

У нас было достаточно художников, которые перестали существовать как личности в искусстве, потому что в том, что они писали, отсутствовала художественная ценность, художественное качество, делающее картину явлением искусства. Зачем же нам уподобляться им, когда у нас есть совершенно потрясающие мастера, которыми можно гордиться как советскими, как русскими художниками. Петров-Водкин, например. Он же художник с большой буквы. Интеллигент в высшем смысле этого слова. И только сейчас к нему приходит та известность, та слава, которой он был достоин.

Так как же все-таки относиться к своему искусству? Относиться, по-моему, нужно так, как относился Маяковский. Он был абсолютно уверен в правоте пути, которым шел. И потому его стихи так заразительны, потому им верили. И совсем не верили набившим руку живописцам, писавшим торжественные портреты.

Когда я смотрю фильмы Тарковского, я вижу человека до конца искреннего, настоящего художника, который говорит о том, что его действительно волнует. А сколько на том же «Мосфильме» людей, хватающихся за важные темы, но не способных раскрыть их своим сердцем, своим знанием искусства, жизни.

Вот видите, вы спросили об одном, а я совсем в другую сторону ушел...

— Неважно. Это только к лучшему. Я вот вначале спрашивал вас про «лошадиную фактуру». Не в ней, конечно, главное, но, по-

моему, для фильма, для его мысли, образа очень важна красота лошади, красота ее бега, пластики.

— Конечно. В этом фильме, безусловно, это так. Понимаете, лошадь — это красота, красота мира. Это красота близка Танабаю, его и Гульсары связывают какие-то очень человеческие, очень чистые отношения. Но возникает другой человек — олицетворение зла. Это председатель колхоза. У него в картине не будет ни единого слова, но нужно сделать так, чтобы зрители испытывали к нему острую ненависть, потому что он относится к миру потребительски, эгоистично. Он хочет кататься только на самой красивой лошади — ему подавай все самое лучшее. И когда по его приказу кастрируют Гульсары, вы негодуете — некоторые даже плачут над этой сценой.

А мне говорят: давайте эту сцену из фильма уберем, потому что это очень натуралистично. И вообще такие вещи не предмет для искусства. А ведь это кульминация! Без нее нет фильма.

Вообще, кастрация коня — обычное хозяйственное дело. Это нужно, чтобы сохранить определенную породу, чтобы дать хозяйству рабочих лошадей. Таких случаев бесчисленное множество, и не о них идет речь у Айтматова. Но когда кастрируют самого красивого, самого талантливого коня — это уже не хозяйственный, а этический вопрос. Тут уже становится страшно.

Нужно ли об этом рассказывать с экрана? Необходимо. Я убежден, что нет такого явления в природе, в жизни, о чем нельзя было бы рассказать средствами искусства. Больше того: все должно находить свое выражение в искусстве — обязательно. Нет запретных тем. Лишнее подтверждение тому — сама повесть Айтматова. Ведь в ней рассказ о кастрации ни у кого не вызывает каких-то натуралистических, патологических ощущений, а воспринимается именно так, как задумано самим писателем, то есть как боль за свершающуюся несправедливость.

Некоторые говорят: «Хорошо, в литературе это можно. А в кино все равно нельзя, по-

тому что такие вещи не могут быть показаны на экране». Это глубочайшее заблуждение, в корне неверный взгляд. Потому что все зависит от того, как это показывать. Это не значит вовсе, что можно механически перенести на экран литературную форму. Нужно искать какие-то иные средства, пути, свойства самому кинематографу. И если художник чистыми глазами смотрит на природу, он сумеет выразить это отношение и в искусстве так же чисто, без каких-либо нездоровых, патологических ощущений. Причем ему даже и не нужно думать об этом — это само собой получится, подспудно, подсознательно.

Возьмите для сравнения то, как рисует обнаженное тело Пикассо — я очень люблю этого человека. У него есть вещи, на которых изображены сплетенные в объятиях обнаженные тела, но это никогда не напоминает порнографическую картинку. Наоборот, вы восхищаетесь. Это действует как экстаз, как музыка, как что-то необъяснимое. Причем изображено все во всей конкретности деталей, вплоть до ногтей на пальцах ног, но во всем ощущение красоты. Просто человек чисто смотрит на мир.

Хоть у нас особенно и не принято на экране показывать обнаженное тело, но сейчас это все больше и больше просачивается, даже становится чем-то вроде моды. Особенно у молодых. Даже в картине, которая мне очень нравится, — «Здравствуй, это я!» — обошлось без того, чтобы как бы мельком показать грудь молодой девушки. То же и в других картинах. Когда это не вызвано эстетической необходимостью, внутренней потребностью самого художника, то это, на мой взгляд, некрасиво и нехорошо. Вайда в «Пепле» никак не может уложить на пространстве широкого экрана свою обнаженную героиню. А ничего у него не получается потому, что нет чистоты отношения к тому, что он показывает. Он знает, что есть что-то в обнаженном теле, мужском и женском, что показывать не принято, и он тщательно маскирует эти запретные места, komponует в кадре героиню и героя, лежащего рядом с ней так, чтобы

не показать ничего недозволенного, а на экране получается грязь.

Надо делать все открыто и честно, абсолютно откровенно. И если художник смотрит на все это чистыми глазами, то точно так же воспримет это и зритель — естественно, зритель подготовленный. Есть и такие, которые в «Венере» Джорджоне видят только то, что она голая. К восприятию искусства человек должен быть подготовлен, об этом, кстати, и Маркс говорил.

Не всякий построит космическую ракету, не всякий поставит картину. У каждого зрителя есть своя профессия, в которую художник не вмешивается, не пытается учить, навязывать свое мнение. А вот по поводу искусства высказываются все. Это и естественно, ведь искусство должно каждого волновать, задевать за живое. Только вот категоричность суждений меня всегда оскорбляет. Ну, если хотя бы человек сделал оговорку: «так мне кажется», «это мое восприятие». Нет, он сразу же вещает от имени всего народа. Не меньше...

Конечно, искусство создается для народа. Но я ведь тоже частица народа. И потом, что такое «народ» — безликая масса, что ли? Он ведь тоже, между прочим, совершенно разный, состоит из людей разных вкусов, интересов, разного уровня культуры...

Я в детстве очень любил шоколад. Теперь, конечно, к нему остыл, но тогда испытывал чисто физическое наслаждение. Потом, когда смотрел спектакли Мейерхольда, у меня было то же, чисто физическое ощущение наслаждения. И сейчас, когда я снимаю, у меня вдруг возникает то же детское чувство, будто ем шоколад. Я просто получаю удовольствие. А когда получаешь удовольствие, работа идет. И наоборот, как только настроение испортится, уже ничего хорошего не получается. Делать кино можно только с хорошим настроением, с полным сердцем, с верой в то, что снимаешь.

Интервью вел А. Липков

С. Урусевский

Страницы из дневника

Канны, 9 мая 1958 года.

...И, наконец, я у ... PICASSO

Мы долго добивались его. О нас писал ходатайство Жорж Садуль. Но все было безрезультатно. Старик был в Париже, а по приезде хандрил, капризничал, никого не принимал и, как говорили, стал дичать и никого к себе не пускал.

Сегодня утром позвонил ему Юткевич, разговаривал с его женой, и он через нее назначил нам 3 часа дня.

Оказывается, он живет почти в самых Каннах — на окраине, но адрес его никто не знает — он скрывается от толпы.

«К людям у меня идиосинкразия...» — сказал он. И когда я сказал, что совсем не похоже, чтобы он не любил людей, — он страшно обиделся, что я его не так понял. «Я не люблю «местную» публику, я чувствую себя в ней натянутым», — и потом безо всякой игры или желания сказать комплимент он добавил: «Я люблю русских, — и, глядя на меня: — Я чувствую себя с ними свободно...»

Вез нас к нему шофер, который из года в год обслуживает в Каннах советскую делегацию — Николя. Чудный парень. Руководитель местной партийной организации. Он (один из немногих) знал адрес. Выехав из центра, мы свернули по узенькой извилистой дороге вверх. Быстро подъехали к дому. Высокий, кованого железа забор, такая же калитка. На звонок в щель спрашивала нас, кто мы, пожилая женщина (консьержка). Когда мы назвали себя, она открыла калитку.

Итак, мы на территории дома Пикассо. В дверях дома нас встречает его жена. Очень милая, черная, приятная, в белом платье женщина — Жаклин. Пока я здоровался с его женой, я уже заметил в соседней комнате его. Что-то желтое целовалось с Юткевичем.

С. И., знакомя, сказал, что я его друг — оператор Урусевский. Пикассо, как мне потом перевел Юткевич, со словами: «Ваша слава опередила вас...» — широко раскинув руки, обнял меня и два раза поцеловал. Оказывается, ему рассказывали о фестивале и он читал газеты. Ему рассказывали про меня, что я хорошо снял и будто я кому-то ответил на это, что ничего в этом нет удивительного — ведь я художник. (Слово «художник» он сказал по-русски.)

Передо мной Пикассо...

Я почему-то представлял себе его хоть и не высокого роста, но гораздо мощнее и все-таки выше ростом (он мне по плечо).

На нем желтый свитер с воротником и в мелкую клетку черные с красно-коричневым бархатные брюки.

Необычайно оживленные и острые глаза. Веселый. Смеющийся. Жестикулирующий. Очень подвижный. Ему никак нельзя дать его возраст.

Перед нами совершенно молодой человек, полный сил и энергии. Он много говорит, но Юткевич, к сожалению, мало переводит. «Самое главное — это рисунок. Рисунок — это основа! Недаром у Энгра в мастерской было написано — «школа рисунка», — переводит Юткевич.

Видя, что я молчу, он показывает на меня пальцем, хитро улыбается и что-то говорит. Перевод: «Ну, как он меня находит. Что он обо мне думает?» Я растерялся.

Смущенно пожимаю плечами. Знаю, что в таких случаях краснею... но он не унимается, смотрит на меня вызывающе в упор, хлопает себя двумя руками по коленям, смеется и все повторяет: «Нет, вы все-таки скажите!.. Что?.. Ну?!»

Деваться было некуда.

Не найдя ничего умнее, я сказал, что думал: «Я представлял вас гораздо больше (крупнее)». Он вдруг вскочил с кресла, выпятил грудь и, покачиваясь вперед и назад, приподымался на цыпочках. И опять хитрый взгляд и заразительный смех.

Мы приглашаем его посмотреть наш фильм «Летят журавли». Он с радостью принимает приглашение, только при условии, если в зале никого не будет.

Юткевич рассказывает об успехе Тани Самойловой. Говорит, что она очень скромная девушка. Пикассо очень одобрительно реагирует и говорит, что терпеть не может этих кинематографических американских звезд. «Вот я вам их сейчас покажу!» Уходит за арку и тут же появляется, совершенно преобразенный. Он надел маску розовой блондинки. Засунул руки под свитер, выставив указательными пальцами как бы груди вперед. Сильно вертя и отставляя зад, он прошелся по комнате и даже станцевал, изображая «ведетту». Мы страшно смеемся. Преображение невероятно острое и безумно смешное. Он вертел пальцами-грудями во все стороны и поднимал их вверх.

На стене портрет жены. Я поражен сходством. Почти беспредметная вещь, и в то же время такое поразительное сходство, какого нет даже у наших натуралистов.

Мастерская его — из трех огромных, светлых, разделенных огромными арками комнат. Из центральной комнаты выход прямо в сад. В саду его скульптуры. Снимаю. Мастерская сильно заставлена. Некоторые вещи висят на стенках. Большинство стоит на полу. Несколько начатых работ.

Тут же стоят банки с красками. Кисти. Какой-то петух, сделанный из цветной мочалы. Сова из гипса. Майолика. На столе несколько квадратных толстых плиток размером 30 на 30. На них портреты. Вот опять портрет жены, и опять удивительное сходство. Натюрморт. На нем стоит чайник. (На нем стоит чайник!!!)

На мольберте большой холст «Канны». Голубой и черной краской — море, дома, порт, город, пальмы. Очень красиво. Стоят вещи, которые были на выставке в Москве. (Сын сидит на кресле и другие.)

Отдельно, ближе к окну, на полу в раме стоит застекленный его знаменитый голубь. Подходим к Пикассо. Он заканчивает подписывать книги. Оказывается, он цветными карандашами нарисовал на титулах смешные морды и подписался по-французски и по-русски.

Я счастлив...

Он подписывает нам отобранные фотографии. Снимаемся с ним.

И когда через три часа мы собираемся уходить, он очень мило прощается и опять целует меня в обе щеки.

Узнав, что мы отпустили машину и собираемся идти пешком, несмотря на наши решительные протесты, вызывает машину.

Мы уезжаем из этого гостеприимного милого дома, полного жизни, труда и мыслей огромного художника.

Почему-то слегка грустно...

Совсем забыл написать, что они показали мне 16 мм узкоплечную камеру и он просил снять, как он выразился, — о нем фильм. Я с радостью согласился. Для изучения камеры взял с собой. Значит, это не последнее свидание?!

15 мая, 1958 год.

Сегодня в 11 утра Пикассо смотрел нашу картину!!!

Ни одного аплодисмента.

Я смотрел на него сбоку. Он, не двигаясь, своими острыми, колючими глазами впился в экран. Он не двигался и в местах, как нам кажется, наиболее эмоциональных. До конца фильма он сидел недвижимым, но фигура выражала огромное напряжение.

Свет...

Комплименты. Он целует меня, Таньку. Жмет руки.

Он, как мне показалось, как ребенок, счастлив.

(Но счастлив, конечно, не он, а я.)

Вместе с ним смотрел знаменитый Жан Кокто, французский поэт и художник. Он тоже очень хвалит. Хвалит очень изображение. Договариваемся с Пикассо, что после завтрака у министра кинематографии господина Флэ в 4 часа мы приедем к нему снимать...

4 часа.

Мы с камерой (узкоплёночная, 16 мм) подъезжаем к дому Пикассо. Опять очень приветливо нас встречает вся в черном, очень красивая, черная Жаклин. Оказывается, у него гости — Жорж Садуль с женой и Мадлен Риффо — корреспондент «Юманите».

У меня сразу упало настроение.

Я не умею так снимать. И я не знаю, что при таких обстоятельствах снимать. Я немедленно превратился бы сам в «актера», на которого бы все остальные смотрели. Или я должен был бы снимать «живые» фотографии — групповые портреты. Я сказал об этом Юткевичу. Он не согласен. «Надо хоть что-нибудь снять. Неприлично!»

Я был в отчаянии, хоть и был непреклонен. Неожиданно рядом с нами появился Пикассо. Обращаясь к Юткевичу и все время показывая на меня, он сказал...

О, милый Пикассо!.. Он все понимает!!!

Художник не может не быть психологом!

Он сказал, что снимать сегодня бессмысленно, что ничего не выйдет. Что он не любит инсценировок и что лучше отложить. Молодец! Я зауважал его еще больше.

«Надо, чтобы он пришел ко мне утром, и мы вдвоем проведем весь день. Я буду работать, а он будет снимать. Я не могу работать в указанном мне месте. Я встаю утром и не знаю, что буду делать. Я долго хожу. Смотрю старые журналы, играю с собаками и, может быть, только потом что-то придумываю. Мы должны быть вдвоем! И каждый будет занят своим делом!»

Я его от души благодарю за такт.

Прошу перевести, что мой кислый вид совсем не означает, что я не хочу его снимать, но я очень рад, что он сам все понял и что я так же думаю.

Он опять принимает веселый вид, когда мы начинаем говорить о том, что лучше мне быть у него без переводчика, так как мы и так хорошо объяснимся.

В самом начале, как только пришли, мы, наверное, час-полтора говорили о картине. Жаклин рассказывает, что Пикассо после просмотра только и говорит о картине. «Журавли» Пикассо считает лучшей советской картиной. Много говорит об изображении. Ему нравится цвет фильма. Он говорит, что каждый кадр — произведение искусства. Пальцами показывает, что можно каждый кадр вырезать и рассматривать как вполне законченное произведение искусства. Ему очень нравится монтаж — когда совершенно не замечаешь переходов от одного плана к другому. Особенно нравится ему лестница, и еще много говорит всякого, явно хорошего, но Юткевич, конечно, не может, ведя беседу, перевести мне всего. Я говорю, что я хотел изображением, изобразительными средствами передать чувства людей.

«Я это заметил! Замечательно, что изображение возникает всегда изнутри, от чувства, а не является самоцелью!..»

И это говорит Пикассо!!!

Пикассо, которого у нас костили как формалиста, а я опять, как замороженный, смотрю на портрет Жаклин и опять поражаюсь тому удивительному сходству, которое так редко дается даже настоящим художникам. Надо будет портрет снять.

Разговор зашел о Татлине. Он сказал, что это его друг. Полез в шкаф что-то доставать, но не нашел. С грустью и огромным уважением вспоминал Татлина, а про Мейерхольда сказал, что это гений. Он его видел в Париже.

Он гений! Я это видел своими глазами и слышал своими ушами.

Пока разговаривали и Юткевич мне не переводил, я пошел бродить по мастерской. Я все пощупал. Осмотрел толщину фанер — они толщиной 1,5 сантиметра. «Чучело» держится на честном слове. Все на соплях и на веревочках. На одной руке 4 пальца, на другой — 3.

Рисунки, гипсы, бронза, холсты, фанера, керамика...

Все удивительно.

Он только лишь изливает свои чувства. Он поет. Клетки с птицами стоят одна на другой. Они тоже поют, и ты чувствуешь, что окружен непосредственностью, искусством.

Когда я вернулся и опять сел на стул, Пикассо, показывая на меня, сказал, что я обошел все углы и все вынюхал, как кошка. И смешно показал носом нюхающую кошку. Очень мило и доброжелательно.

Еще раньше я сказал Юткевичу: «Ну пошли!» — на что Пикассо страшно воспротивился жестами. Он, оказывается, знает русское слово «пошли». Он кричал: «Но... но!» Но теперь уже пора идти, прошло 3 часа, и он не сопротивляется.

Для наших жен Жаклин и Пикассо дарят духи. Он говорит, что поедет с нами. Садимся в машину. Мы сзади. Он рядом с Жаклин, которая очень красиво и хорошо ведет машину.

У «Карлтона» мы благодарим, и я, совершенно счастливый, возвращаюсь в номер.

Ах, если бы ты могла быть здесь! Но, правда, я все в мастерской тебе показывал, и мы смотрели вместе.

Во время разговора он сказал, что к следующему Конгрессу Мира он сделал рисунок — «две руки держат цветы, а цветы — Мир».

Про нашу картину он сказал, что «лучшей картины я не видел за последние 100 лет!».

Что она настоящая и наконец покончено с периодом, когда у нас делали картины... и он опять очень выразительно и смешно показал могучего великана с огромным торсом и бицепсами.

Пикассо был удивительно симпатично одет.

Синий свитер с воротником. Вельветовые, в очень крупный рубчик, цвета беж, почти белые брюки.

Края карманов оторочены кожей, мягкие, как пьексы, белые туфли.

16 мая.

Сегодня на завтраке в музее Леже я сидел рядом с Рутой Садуль.

Ты себе представить не можешь, до чего я рад. Она рассказала, что Пикассо говорил им про меня и что я ему очень понравился.

17 мая.

Только что вернулся со съемки Пикассо.

Устал дико.

С трудом добрался до номера, хоть и доехал до отеля на машине.

Устал от нервного напряжения. Не заряжался аппарат, и я был весь мокрый, снимал и видел, что это плохо. Последняя кассета, самая интересная (он рисовал Жаклини), вдруг заела — она оказалась неправильно заряженной, — и я ее начал второй раз. Но она странно вела себя как-то и никак не могла кончиться. Хоть по показателям все было вроде нормально. Я приехал к нему без четверти двенадцать, а сейчас без четверти шесть... Значит, я у него был почти 4 часа.

Это были часы хоть и нервного напряжения и невероятного волнения, но... и, конечно, прежде всего огромного наслаждения.

Находиться в обществе этого гения, когда он очень доброжелательно и гостеприимно к тебе настроен, — это счастье.

Мы объяснялись, как глухонемые. Почти не говорили слов, больше — жесты. Но почти все понимали. Я рассказал ему, что в Москве на его выставке была масса народу и что были страшные споры, доходившие почти до драк. Это он сразу понял и очень смеялся и был доволен.

Снимал я его неудачно. Плохо. И очень меня это огорчило. В единственно интересной кассете я совершенно не уверен.

Рисовал он Жаклини углем, стирая периодически пуховкой из перьев, такой же, какой мать в моем детстве смахивала пыль с безделушек.

Рисовал он минут 20. Опять очень похоже, но мне не очень понравилось. До этого он показал мне рисунок Жаклини в профиль тушью, вот тот, действительно, удивительный. И тоже очень, очень благородный.

Снимал его в саду. Сад огромный. Террасами, так как вила стоит на горе. В три этажа дом.

Он показал мне обхвата в три дерева. Очень красивое. Он очень им восхищался. К вечеру пришли какие-то два дяди, один из которых и отвез меня домой. Мы говорили с Пикассо, что надо было снять фильм большой и не этой камерой.

Он очень хочет. (Я тоже.) Жаль, он живет за пределами.

19 мая 1958 г. (записал 26-го).

Сегодня уезжаем из Кани.

В 10.30 Юткевич договорился приехать к Пикассо попрощаться.

До этого заезжаю в Валлорис.

Отбираю две вещи Пикассо (по его оригиналу сделано по 100 экземпляров). Мне аккуратно упаковывают. Но когда достал деньги, чтобы расплатиться (13 000 франков), у меня их не берут.

Я ничего не понимаю. Сопровитвляюсь. Говорят что-то: «Пикассо...» — и категорически не берут деньги. Понимаю, что это подарок. Николя-шофер объясняет мне, что он расскажет все Юткевичу и тот мне объяснит. Целую хозяина и хозяйку. Благодарю. Едем в гостиницу.

Юткевич объясняет, что хозяйка говорили, что здесь нет сейчас Пикассо, но если бы он был, он бы подарил мне эти вещи. Поэтому они не берут деньги.

Приезжаем к Пикассо.

Проходим в мастерскую. Через минуты две спускается. Он. Веселый, приветливый. Опять очень много говорит, но я почти не участвую в разговоре. Ужасно устал. Я почти не спал, так как был ночной торжественный ужин в честь закрытия фестиваля, а потом я укладывался перед отъездом.

Пикассо, весело смеясь, говорит Юткевичу, что мы с ним в прошлый раз много разговаривали и отлично понимали друг друга без переводчика.

Я забыл записать, что когда Юткевич созванивался с ним о свидании, то сказал Пикассо, что «Журавли» получили главную премию, и тот радовался на другом конце провода очень.

А когда мы пришли с ним прощаться, то, войдя в комнату, он бросился целовать и поздравлять нас с этой премией.

Затем Юткевич переводит, что из Валлориса о моем посещении уже звонили Пикассо, и я не знаю, что делать — благодарить ли его за этот подарок или это подарок хозяев мастерской.

Пришла Жаклин. Она очень красиво одета. В бежевой шерстяной кофте и бежевых узких брюках. Она дарит нам фотографии, которые снимала в первый день нашего прихода. На одной из них пишет что-то вроде того, что со смущением дарит эти фотографии такому знатоку-оператору.

Вдруг Юткевич, обращаясь ко мне, говорит: «Пикассо хочет тебе подарить вот эту керамику», — и показывает на «Фаюмский портрет». Я от неожиданности ахнул. Пикассо берет с батареи эту плитку. Садится за стол и с обратной стороны синим карандашом пишет: «Для Сергея Урусевского. Пикассо. 19.05.58 г.».

Отбираю фотографию для «Калатоза». Пикассо ее надписывает.

Юткевич в подарок получил огромную роскошную тарелку. Но мне наш подарок нравится больше. Кладу все в большой конверт, который дала Жаклин. Собираемся уходить, так как поезд в 12.30.

Во двор-сад выходят провожать нас Жаклин и Пикассо.

Задаренными именинниками, после объятий и поцелуев, садимся в машину. Они приветливо машут вслед. Воздушные поцелуи... Нам открывают железные ворота. «Посмотри на него, может, видишь его в последний раз. Или он умрет, или ты не попадешь больше в Париж». Меня покорило от этих слов Юткевича, но я еще раз оглянулся, уже когда машина разворачивалась на улице, и еще раз мелькнула, уже быстро, синяя, полинявшая или выгоревшая на солнце, блуза великого художника нашего времени Пабло Пикассо, в которую он был одет в этот день.

Он еще махал рукой нам вслед....

Публикация Б. Фридман-Урусевской

А. Зисъ

Творчески — о творчестве

В советском искусствоведении до последнего времени всего больше разрабатывалась проблематика, посвященная раскрытию социально-эстетической сущности искусства. И это, разумеется, весьма существенно и важно. Однако в гораздо меньшей мере разработаны в нашей литературе проблемы художественного творчества, природы творческого движения, особенностей творческого процесса создания художественного произведения. Нельзя сказать, что эти вопросы вообще не нашли своего отражения в нашей литературе. Это, конечно, не так. Не только искусствоведы и эстетики, но и представители других областей научного знания, например психологи и психофизиологи, в последние годы стали активно заниматься изучением природы творческого мышления и творческой деятельности. Между искусствоведением и пограничными областями знания установились в этом отношении определенные контакты, и есть основания надеяться на то, что они окажутся весьма плодотворными.

Но как ни велико значение такого рода стыков между различными науками, изучающими искусство, искусствознание остается специфической отраслью научного знания, в задачу которого и входит специальное

Актуальные
проблемы
теории
кино

Артем
Дубровин

ТИПИЧЕСКОЕ

исследование природы художественного творчества. Нерешенных, а порой и просто не поставленных проблем здесь множество. Но даже тогда, когда мы обращаемся к традиционным вопросам, таким, например, как особенности художественного обобщения, возникновение замысла, переход от замысла к воплощению и так далее, к вопросам, которые, казалось, достаточно основательно разработаны, — обнаруживается, что современная творческая практика требует новых подходов к их решению, выявлению таких граней, которые ранее оставались в тени. К таким сложным вопросам современной теории искусства, несомненно, относится и вопрос о природе художественной типизации.

О типическом написано много — специальные исследования, относящиеся ко всему ис-

искусству в целом или к особенностям отдельных видов искусств, работы более общего характера, в которых так или иначе ставится и эта проблема, множество статей. Многие сделано. Но, может быть, здесь дает о себе знать и некоторая инерция мысли, нередко мы встречаемся с общими определениями, простым повторением общеизвестных истин, живого дыхания жизни современного искусства не чувствуется. Иногда неудовлетворенность читателя в таких случаях переносится на самую проблему — не исчерпано ли ее содержание в уже существующих работах, не требуется ли в наше время перенесение центра тяжести на изучение других, якобы более актуальных вопросов? Разумеется, это не так. Проблема типического — коренная, в высшей степени актуальная проблема реализма. Ее исследование представляет не только теоретический интерес, но имеет и громадное значение для творческой практики, для развития и дальнейшего утверждения традиций реалистического искусства. Вместе с тем проблема типического — проблема идеологическая. В дискуссиях о типическом находят свое отражение идеологические концепции и противостояния нашего времени.

Театр начинается с вешалки, кино — с афиши на фасаде, книга — с заглавия. У монографии А. Дубровина¹, вышедшей в издательстве «Искусство», название — академичное, «категориальное», не совсем обычное для киноведческой литературы: «Типическое». И подзаголовок строгий: «К эстетике нашего кино».

О необходимости повышения философского и эстетического уровня выступлений по вопросам искусства, о дальнейшем развитии традиций марксистско-ленинской эстетики действительно говорилось, как мы помним, в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». На этом направлении в последние годы разворачивается серьезная работа. В этом русле — и рецензируемое исследование. Сила его — прежде всего в философском подходе к предмету.

Нет, это отнюдь не уныло-философское по форме сочинение. Написано оно живо и весьма эмоционально. Автор не скрывает своего иронического отношения к схоластическому умствованию, к злоупотреблению малопонятной ученой терминологией. Но по сути его труд — философский, отмеченный стремлением вскрыть те диалектические противоречия, на которые не всегда обращают внимание.

Верность материалистической диалектике характеризует, в частности, взгляд ученого на одну из центральных эстетических проблем — проблему объективного и субъективного в искусстве и вообще в явлениях эстетического порядка.

Здесь много нового. Ведь до сих пор нередко варьировалось то определение типического, которое было дано еще в старой, довоенной «Литературной энциклопедии»: типично «такое явление, которое заключает в себе существенные видовые черты и в силу этого служит выразителем ряда явлений». Автор книги «Типическое» считает это определение неполным. Правда, в нем «схвачены важные признаки типического. Во-первых, его известная конкретность, «целокупность»: это явление, а не голая сущность. И, во-вторых, наличие в нем таких существенных черт, которые роднят его с другими явлениями.

Однако достаточно ли этого? — ставит вопрос А. Дубровин. Если ограничиться таким определением, замечает он, то получится, что типично... любое явление, каждое, какое ни возьми! В самом деле, ведь во всяком явлении есть «существенные видовые черты», всякое явление принадлежит к какому-то «виду», и все представители этого вида обладают общими существенными свойствами. Когда мы говорим о том, что одни из таких явлений более типичны, другие — менее, третьи совсем не типичны, то мы имеем в виду не только наличие «существенных видовых черт», но и степень их выявления, их доступности нашему взору. Важно, насколько ярко они выступают, какое впечатление могут производить. «Иными словами, важна... возможность эстетического воздействия объекта на субъект...

¹ Артем Дубровин. Типическое. К эстетике нашего кино. М., «Искусство», 1979. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

Природу типического, отличие типичных явлений от всех остальных невозможно объяснить, не дав себе четкого ответа на философский вопрос о взаимодействии объективного и субъективного в сфере эстетических отношений» (стр. 42).

И вправду: типично прежде всего не просто нечто целостное, — оно должно еще и обладать способностью впечатлять своей целостностью, эстетически восприниматься именно в этом качестве, в своем единстве, в живой конкретности; типично, далее, не всякое явление, обладающее существенным свойством, которое роднит его с другими явлениями того же рода, а лишь такое, где это родство в чем-то существенном, важном, закономерном может опять-таки впечатлять, ярко обнаруживаться, адекватно отражаясь в нашей психике, вызывая соответствующую эмоциональную реакцию. Таково типическое в жизни — таково оно и в искусстве.

Говоря о типичном в реальной действительности, А. Дубровин впервые вводит в контекст эстетической теории новый ленинский документ — недавно опубликованную речь, произнесенную 16 марта 1920 года, где великий основатель Советского государства впечатляюще воссоздает образ своего соратника Я. М. Свердлова как «типичного представителя деятельности и работы десятков, сотен и, может быть, тысяч революционеров из среды ремесленников и рабочего класса...»¹. Положения этой речи, очень богатой и в методологическом отношении, осмысливаются под углом зрения рассматриваемой темы. Автор книги и в других случаях обращается к типическому в самой действительности. Интересен, например, анализ некоторых размышлений наших современников о своем труде: этот труд в их раздумьях предстает, по сути дела, именно в своей ярко выраженной типичности.

Но, опираясь на реальность как на почву искусства, А. Дубровин менее всего склонен рассматривать типическое в кино как повторение или простое перенесение на экран типического в жизни. Нет: правдивое искусство, пока-

зывает он, типизирует, создает образ как новую целостность, причем в каждом виде искусства это происходит по-своему. Автор исследования выступает как эстетик и киновед, вооруженный пониманием особых закономерностей экранного искусства: он не подгоняет механически умозаключения эстетики к специфике «десятой музыки», не иллюстрирует готовые, априорные тезисы подходящими примерами из фильмов, а идет изнутри именно этого вида художественной деятельности, исходит из тонкого ощущения его неповторимой природы. Проблема «эстетическое в действительности и в искусстве» предстает в книге в сугубо конкретном преломлении: киногоеничное в жизни и художественное на экране.

Типический образ гармоничен. Вопросу о гармонии в кино исследователь по праву отводит значительное место. При этом он, считая недостаточными бытующие определения гармонии, корректирует их и рассматривает те внутренние закономерности кинообраза, благодаря которым он становится гармоничным. Не ускользают от внимания автора и некоторые моменты, мешающие этой гармоничности, нарушающие ее. Дается, в частности, анализ фильмов «Шестое июля», «Мне двадцать лет», «Председатель». Построение мизансцены, движение камеры, режиссерский контрапункт, монтажные стыки, переходы из павильона на натуру, выразительный актерский жест, новые драматургические ходы — все это рассматривается в системе, образующей художественное единство, без которого нет типизации.

А в нашем искусстве, искусстве социалистического реализма, подчеркивает автор, типический образ как феномен гармоничный получает новые широчайшие возможности. И если они порой не в полной мере реализуются на экране, то тем ответственней задача кинотеории, призванной указывать на эти потенциальные богатства. В советском искусстве, настаивает А. Дубровин, гармония образов связана с утверждением гармоничности в общественных отношениях и с формированием гармонической личности нового человека, что ничего общего не имеет с благостным сглаживанием конфликтов. Наоборот: «Революционно поня-

² «Коммунист», 1977, № 6, стр. 5.

тая гармония — враг идиллии» (стр. 184). Об этом в книге говорится остро, резко, очень конкретно, с запалом и убежденностью. Для автора неприемлема печальная традиция, согласно которой к изображению в искусстве трудностей, борьбы, препятствий иные критики относились с неодобрением: это-де «не типично». Наивный и небезвредный взгляд, — так к нему и относится исследователь. Гармоничность типического образа в марксистско-ленинском понимании вовсе не противостоит художественному постижению диалектики жизни, ее реальных коллизий.

Проблема типического теснейшим образом связана с категориями существенного, закономерного, объективно необходимого. Типическое не сводится к необходимому, но выявляет его со всей наглядностью и выпуклостью, не отвлекаясь в то же время полностью от случайного и побочного. И вот здесь-то философский, диалектический подход к предмету важен необычайно. Автор справедливо считает исключительно ценной для эстетики и киноведения мысль Ф. Энгельса из «Диалектики природы» о взаимопереходах, взаимопревращениях необходимого и случайного. Обращаясь к художественной ткани фильмов, А. Дубровин подчеркивает существенную роль тех, казалось бы, второстепенных деталей, которые, если вдуматься, выступают «не как простой аккомпанемент к главной теме, а тоже ведут основную мелодию. Такие детали подчас снисходительно называют «утепляющими» или «оживляющими». Но для снисходительности тут нет оснований. Если они и «утепляют», то не как шуба с чужого плеча, а как горячая кровь в жилах; если и «оживляют», то лишь в том смысле, что они вдыхают в образы подлинную эстетическую жизнь» (стр. 127).

Так, в книге дается подробный анализ одного из эпизодов фильма «Летят журавли» — и вместе с тем анализ идеи, содержания, социального, нравственного пафоса этой киноленты, анализ того, как советские художники, выражая свое время, говорят о личности и о народе, о сложном, порой трагическом единстве самоутверждения и самоотречения. Но здесь рассмотрение содержания неотделимо от изу-

чения формы. «Кажется, имеют ли прямое отношение к названным закономерностям, — спрашивает исследователь, — такие, например, мелочи: во что в данный момент одеты герои; кто из них во время разговора стоит по бокам, кто в середине; передвигаются ли они в кадре, садятся ли; где при этом находится дверь, где окно; какие в комнате стены, какие шторы; идет ли в это время на улице дождь или ясно; снята ли эта сцена закрепленной камерой или же с движения; на одном куске киноленты снята или в несколько приемов; каков ракурс — сверху, снизу или в упор; вблизи от нас находятся герои или чуть поодаль; видим ли мы их всех троих разом или переводим взгляд с одного на другого и так далее?» (стр. 126). И всем ходом анализа автор книги убеждает нас: да, именно благодаря всей совокупности выразительных средств, приемов, деталей — от особой светотени до внутрикадрового монтажа, от нюансов в актерской импровизации до воссоздания предметной среды только и рождается нужная атмосфера, воплощается идейный замысел.

При этом главное, существенное, закономерное не тонет у настоящего художника в хаосе подробностей, частных. Как оно выделяется, подчеркивается, фокусируется? Автор исследования отсылает нас к самым разным фильмам: это и «Октябрь», и «Мать», и «Чапаев», и «Мы из Кронштадта», и «Простая история», и «Дом, в котором я живу», и «Ленин в Польше», и «Освобождение»... Намеренно берутся произведения, резко различающиеся по жанру, стилю, тематике: то комедия «Дон Диего и Пелагея», то экранизация трагедии «Король Лир». А. Дубровин предпринимает попытку классифицировать бесконечно разнообразные способы художественной акцентировки доминирующих черт типических образов. Задача сложная, и, надо думать, ее решение будет продолжено киноведением в сотрудничестве с психологией творчества и художественного восприятия. Автор рецензируемой книги об одном говорит подробно, другое намечает лишь пунктиром. Главное, к чему он стремится, — это вычленив некоторые ведущие эстетические закономерности, не сводя их

к частностям кинопоэтики и не выдавая даже значительные открытия того или иного художника, будь то сторонник документализма или, напротив, поборник самой дерзкой условности, за некий универсальный рецепт.

Книга А. Дубровина говорит не просто о типическом в кино, а о своеобразии типизации в киноискусстве социалистического реализма как новаторского этапа истории художественной мысли. Автор ставит себе целью уяснить, «как партийность определяет сам эстетический механизм типизации, организуя весь образный строй произведений» (стр. 209).

И тут по-прежнему методологической основой исследователя служит революционная материалистическая диалектика.

«Одно существенно в одном отношении, другое — в другом. К чему ведет непонимание этой диалектики, каждому, как нельзя лучше, напомнит школьная практика — стоит лишь перечитать десяток-другой сочинений, где Павла Власова трудно иной раз отличить от Павла Корчагина: берется лишь самое «существенное» (в этом однолинейном понимании), а многие ярчайшие грани именно данного характера — это будто бы так... индивидуализация. Последняя же толкуется как нечто добавленное к главному для разнообразия, для живости, для полноты картины, вроде приправы» (стр. 223).

Осмысление существенного в его богатстве и многогранности позволяет ученому анализом произведений разных периодов (из киноклассики — «Броненосец «Потемкин», из кинематографа последних лет — «Калина красная») подтвердить непреложность двух принципиально важных выводов.

Вывод первый: социалистический реализм, типизируя характеры и обстоятельства, открывает и акцентирует не просто существенное и необходимое, а существенное и необходимое в разных отношениях, получая для этого и новые стимулы, и новые возможности (к сожалению, не всегда используемые). «И чем ближе мы к коммунизму, тем с большей полнотой это должно осуществляться. Почему? Наша партийность — коммунистическая, а

коммунизм предполагает, как известно, универсальное развитие человека и общества, все больше познающего и использующего возможности природы в бесчисленном разнообразии ее проявлений» (стр. 235—236).

Вывод второй: при всем том интерес к многообразию существенного не означает одинакового внимания абсолютно ко всему: особый акцент в типических образах искусства социалистического реализма падает на необходимое и существенное в определенном отношении, а именно — в отношении научно обоснованного, марксистско-ленинского политического курса, выражающего «коренные интересы народа и объективные тенденции, закономерности самой истории» (стр. 236).

Все это в книге не просто декларируется, а доказывается. Главным мыслям монографии подчинены и более конкретные выводы (например, об отражении и выражении, о типических обстоятельствах и обстановке, о «лирическом герое» в кино, о феноменальности кинообраза, о взаимодействии экранного искусства и массовой аудитории, о соотношении восприятия и воображения в эстетическом переживании, о структуре и «составе» художественного образа и художественной идеи).

Разумеется, книга А. Дубровина не лишена недостатков. При широком охвате проблематики в отдельных разделах книги неизбежными стали известные элементы конспективности. Сам автор оговаривает и дискуссионность некоторых положений. Следует заметить, что исследователь широко и творчески использовал киноведческие, теоретико-литературные и философские труды своих предшественников, однако монография, пожалуй, выиграла бы, если бы привлечены были также работы, касающиеся и других искусств. Так, в свое время вышел сборник «Типический образ на сцене», в котором участвовали Г. Товстоногов, Ю. Завадский, И. Ильинский, М. Астангов и другие мастера театра, и вернуться сегодня к их размышлениям о путях типизации, в чем-то, вероятно, спорным, но во многом поучительным, было бы интересно.

Впрочем, монография заканчивается предупреждением о том, что ее продолжением явит-

ся книга того же автора, где художественный процесс будет рассмотрен более широко. Что ж, будем ждать. Однако уже и теперь перед нами труд оригинальный и весомый.

А. Дубровин пишет: «Недостаточно сказать, что данное явление... типично; важно подчеркнуть, для какого круга однородных явлений оно типично» (стр. 215).

Спросим: типична ли книга «Типическое»?

Для изживающей себя, но еще не совсем изжитой схоластической игры в категории — никоим образом.

А вот для современной, ищущей, живой теоретической мысли — определенно типична.

Г. Савицкий

По «буйным волнам» персоналий...

У этой небольшой книжки есть одно неоспоримое достоинство: она заставляет лихорадочно работать вашу память, разрушает стереотипы общепринятых представлений, опровергает казавшиеся неоспоримыми факты и доказывает, что «во всем сомневаться» — не просто мудрый девиз, но правило, пренебрежение которым мстит за себя.

Ну, скажем, вы были убеждены, что хорошо знакомы с творчеством Г. Козинцева и Л. Трауберга, что знаете все их совместные фильмы от «Похождений Октябрины» до «Простых людей». Но откройте справочник «Кинематографисты Советского Узбекистана»¹ (стр. 30), и станет очевидно — в ваших знаниях есть пробел: вам известен фильм «Буря», поставленный прославленными режиссерами? Когда? Где? На эти вопросы справочник не

отвечает. Но ответы и не нужны. Сделано главное — вы усомнились в собственной осведомленности и ступили на тропу поисков, которые чем дальше, тем увлекательней.

Есть ниточка, за нее можно ухватиться: в «Буре», сообщает справочник, была «большая роль Лолы», ее играла Лола Бадалова. Потянем же за эту ниточку и, пользуясь таким авторитетным источником, как «Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог» и прилагаемым к нему «Именным указателем творческих работников советского кино», установим: в течение двадцатилетнего периода совместной работы Г. Козинцева и Л. Трауберга фильм «Буря» действительно «имел место», но он не имел никакого отношения к названным режиссерам и был поставлен именно в тот год, когда актриса Л. Бадалова родилась. Хотя и небольшое, но все же открытие!

А вот еще одно — куда значительней. Оказывается, из всех кинематографистов Узбекистана только несколько человек училось в школе. Остальные же поступали в художественные и технические вузы, на высшие курсы сценаристов и режиссеров, не имея среднего образования. Так обстоит дело, если верить справочнику, включающему 185 персоналий. Сто восемьдесят пять! И едва ли не каждая — о событиях невероятных.

Вот, например, такое. «Г. Аванесов, — информирует нас книжка, — как организатор кинопроизводства принимал участие в создании художественных фильмов «Мусульмане», «Сады Узбекистана» (стр. 15). Без труда выясняем, что таких игровых лент в советском кино за всю его историю не существовало. Но червь сомнения гложет вас. Тут что-то не так. Ага! Не «Мусульмане», мелькает догадка, а «Мусульманка»! Действительно, был такой фильм на заре узбекского кинематографа. Значит, опечатка! Но как Гладстон Аванесов мог быть «организатором кинопроизводства» «Мусульманки», если в год создания этого фильма ему исполнилось 15 лет?

Ветвятся, переплетаются тропинки, ведущие нас сквозь кинематографическую — и не только кинематографическую — историю. Мы уз-

¹ «Кинематографисты Советского Узбекистана». Справочник. Ташкент, издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1979. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

наем о фильмах, которые никогда не снимались, о событиях, которые не происходили, о людях, которые совершали то, что никак не могли совершить. Не мог Х. Авазходжаев при всем своем желании работать в 1925 году на узбекском радио (стр. 14), потому что свою историю оно ведет с 1927 года.

Не мог Г. Агзамов играть в пьесе С. Азимова «Настоящая любовь» (стр. 16), потому что она принадлежит перу А. Якубова.

Не мог М. Краснянский быть оператором-постановщиком фильмов «Насреддин в Бухаре», «Тахир и Зухра» и «Похождения Насреддина» (стр. 65), потому что снимал эти ленты Д. Демуцкий. Не могло «Крушение эмирата» быть первой узбекской цветной картиной (стр. 109), потому что таковой явилось поставленное ранее «Новоселье». Не мог К. Ярматов создать в 1932 году фильм «Эмигрант» (стр. 129), так как к постановке этой ленты он приступил двумя годами позже.

Не мог А. Рахманов в 1947 году работать на студии научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана (стр. 87), так как такой студии тогда не существовало.

Не мог Тураб Тула быть одним из двух авторов сценария «Рыбаки Арала» (стр. 69), так как, наряду с М. Мелкумовым, им являлся Н. Жапаков. Не мог Х. Ибрагимов занимать должность главного режиссера «Узбектеелефильма» (стр. 51), потому что такой должности не было и нет.

Не могла М. Якубова в 1925 году сниматься в фильме «Ледяной дом» (стр. 128), потому что он ставился тремя годами позже.

Не могла Л. Сарымсакова дебютировать в узбекском кино в фильме «Азад» (стр. 98), потому что такого фильма в узбекском кино не существует. Как не существует в природе фильмов под названием «Бурные волны» (стр. 49), «Улугбек» (стр. 38), «Пять рук человеческих» (стр. 39), «Небо над пустыней» (стр. 43), «Пархоменко» (стр. 47), «Карьера лейтенанта Гофмана» (стр. 47), «Концерт-фильм» (стр. 87), «Ходжа Насреддин» (стр. 107), «Пионеры — за хлопок» (стр. 17) и так далее, и так далее.

Как не существовало никогда «студии кино-

актера им. П. Чайковского» и «студии «Межрампомурсь» (стр. 128). Как нет в литературе жанра «художественный перевод» и романа «Дочь Каракалпакии» (стр. 69)...

Но прервем этот перечень, без преувеличения рискующий сравниться по своему объему с самим справочником. Оставим сомнения. Перед нами не мистификация, не хитроумные тесты для проверки читательских знаний в области кино, а редкий образчик профессионально несостоятельной, безответственной работы. Уровень авторских знаний, компетенции и культуры редакторского труда, на котором стоит данная книжка, ярко характеризуется двумя примерами.

Первый. Говоря о наградах, завоеванных лентами К. Ярматова, автор-составитель пишет: «... фильм «Всадники революции» был удостоен (!) диплома I Международного кинофестиваля стран Азии и Африки в Ташкенте» (стр. 130). Но достаточно заглянуть в регламент ташкентского киносмотрa, чтобы убедиться: никаких наград на нем не присуждают, а дипломами участия отмечаются все (!) принятые к официальному показу фильмы.

Второй. В предисловии к справочнику И. Султанов совершенно справедливо говорит о «большом вкладе в развитие узбекского киноискусства» К. Яшена, А. Каххара, С. Ахмада, этих крупных национальных мастеров слова, прозаиков и драматургов; он не забывает упомянуть и о «плодотворной работе» сценариста О. Агишева, с именем которого связаны фильмы узбекских кинематографистов, получившие всесоюзное и международное признание (стр. 6). И. Султанов отдает также должное таланту композиторов М. Ашрафи, Э. Салихова, Д. Сайдаминовой, Ф. Яновского (стр. 6), чье творчество тесно связано с национальным кинематографом. Но — парадокс! — ни для одной из названных фигур в справочнике места не нашлось.

Что добавить к сказанному?

Ташкент

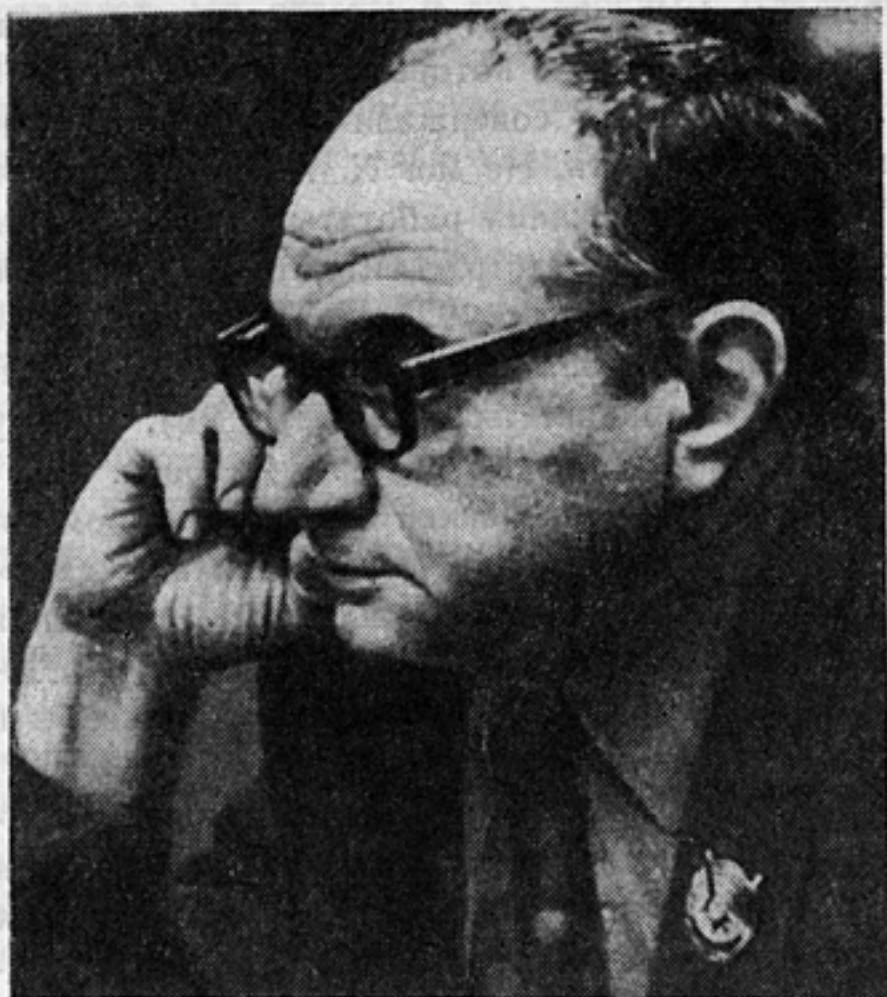
Постижение времени

К 60-летию С. И. Фрейлиха

Одна из книг Семена Фрейлиха называется «Золотое сечение экрана». И это не случайно: исследование движения многонационального советского кино к идейно-художественному единству, постижение сущности самого экранного искусства, его ипостасей, резервов, возможностей — вот, пожалуй, примечательные черты творчества этого критика и теоретика кино.

Перу Семена Израилевича Фрейлиха, шестидесятилетие которого отмечает кинематографическая общественность, принадлежит немало книг и статей. Читая их, видишь движение кинематографа и кинематографической мысли последних трех десятилетий. Впрочем, С. Фрейлих немало писал и о классике нашего кино — о Сергее Эйзенштейне и Александре Довженко, Льве Кулешове и Абраме Рооме, братьях Васильевых и Сергее Герасимове, Марке Донском и Иване Пырьеве, Михаиле Ромме и Юлии Райзмане и о многих других советских режиссерах, определивших существенные черты того, что стало «золотым сечением экрана».

Рассматривая современный кинематографический процесс — и в этом примечательная



черта творчества С. Фрейлиха, — он стремится связывать глубокий, аналитический разбор работы режиссера, сценариста, актеров с историей и общетеоретическими проблемами экранного искусства.

Семен Фрейлих в своих работах развивает и углубляет идеи, принципиально важные для осмысления кинематографического процесса, — в книгах «Драматургия экрана», «Чувство экрана», «Золотое сечение экрана», в работе, включенной в сборник «Социалистический реализм и современный кинематографический процесс» — «Метод в развитии».

В книге «Фильмы и годы», изданной пятнадцать лет назад, были собраны статьи С. Фрейлиха, связанные с исследованием процессов становления и развития метода социалистического реализма. Автор связывает вершинные явления экранного искусства с движением времени, с развитием социалистического общества.

В книге «Золотое сечение экрана» исследуются закономерности развития кино как искусства и проблема киногероя, которая рассмотрена, и справедливо, как центральная, существеннейшая, принципиально важная для судеб

киноискусства. Споры 20-х годов — о монтаже, 30-х — об актере, 50-х — о сюжете, 70-х — о синтезе рассмотрены в книге как споры о герое, о приемах его изображения на экране, и это интересная и принципиально новая постановка вопроса.

Семен Фрейлих хорошо знает кино, и не только как критик, теоретик, историк, но и как кинематографист, участвовавший в создании фильмов. Написанный им еще в 50-е годы сценарий «Солнце светит всем» стал основой для создания фильма, ставшего в ту пору заметным. Последняя сценарная работа С. Фрейлиха — «Птицы над городом» — также получила общественное признание.

Доктор искусствоведения, профессор Академии общественных наук при ЦК КПСС, Семен Фрейлих прошел хорошую жизненную школу. Сразу после института он добровольцем ушел на фронт. Боец-ополченец, курсант училища, офицер-разведчик, он воевал на ответственных участках фронта, был тяжело ранен, контужен. Может быть, именно там, и в дни тяжелых оборонных боев сорок первого и сорок второго, и в период контрнаступления, на Кавказе, у Днепра, в Чехословакии, в окопах, в ночных рейдах, в полевых госпиталях Семен Фрейлих приобретал те качества, которые помогают ему сегодня в сложной работе на критическом и теоретическом фронте.

Хочется пожелать Семену Израилевичу Фрейлиху дальнейшей плодотворной работы.

Вл. Баскаков

Всегда в разведке

Существуют выражения, которые в стране, прошедшей сквозь небывалые в истории бои, стали настолько привычными, что мы порой перестаем ощущать во всей остроте их смысл:

«на переднем крае», «взять рубежи», «боевое настроение», «наступательный характер»... Это — чаще в официальном, строгом контексте. А в бытовом, разговорном — так: «Ты бы с ним в разведку пошел?»

Но есть случаи, когда стершийся было смысл вдруг начинает лучиться по-новому, как лучатся ордена у ветеранов в День Победы. У Семена Фрейлиха, ушедшего добровольцем на фронт и служившего именно в разведке, в дивизионной разведке, немало боевых наград. Есть и нашивка, свидетельствующая о тяжелом ранении. И характер разведчика перенес он в свою деятельность в области кино. Только теперь предметом его разведки стало не зло, а главным образом — добро.

...Принято ли в юбилейном поздравлении цитировать виновника торжества? Право, не знаю: не занимался — все руки не доходят! — теорией этого древнего жанра. Но даже если его законы запрещают такую вольность, отважусь на это скромное новаторство...

«Научное исследование тоже содержит в себе «сюжет», ибо, как заметил Толстой, важно не только знать, что Земля круглая, еще интереснее то, как удалось узнать это». Так пишет С. Фрейлих в предисловии к своей книге «Золотое сечение экрана». Она стоит на полке, замыкая — пока что! — солидный ряд работ нашего коллеги: «Искусство кинорежиссера», «Драматургия экрана», «Искусство экрана», «Фильмы и годы», «Чувство экрана», «Проблема жанров в советском киноискусстве», «Личность героя в советском фильме». По его сценариям поставлены картины «Солнце светит всем» и «Птицы над городом».

Первая киноведческая книга С. Фрейлиха вышла в 1954 году. А печататься он начал в 1942-м — он был тогда на фронте. Число его публикаций приближается к тремстам. Он — один из ведущих авторов четырехтомной «Истории советского кино». И вот когда снова листаешь его книги, статьи, рецензии, главы, перечитываешь предисловие к третьему тому собрания сочинений Эйзенштейна, думаешь: каков же «сюжет» этих научных исследований? И отвечаешь себе: гордость за великое советское киноискусство.

О чем бы ни писал Семен Израилевич Фрейлих — о творчестве братьев Васильевых или Сергея Герасимова, о классике киноэстетики или об особенностях современного киномышления, о специфике сценария или о теории жанров, — он исследует новаторскую сущность нашего экрана, давшего миру непревзойденные образцы революционного искусства. Гордясь победами советского кинематографа, ученый исследует их истоки, показывает их обусловленность социалистической действительностью. С. Фрейлих счастливо соединяет в себе качества историка и теоретика, критика и публициста, педагога и общественного деятеля. В его работах мы находим размышления о важных, насущных проблемах, поставленных временем перед искусством.

Основное внимание одного из ведущих наших киноведов отдано теории кинодраматургии и творчеству Эйзенштейна, вклад его в эти области общеизвестен. Во всем, что он пишет, видна отличная литературная и теоретическая школа: С. Фрейлих окончил в 1941 году Институт истории философии и литературы (легендарный ИФЛИ!), затем — аспирантуру ВГИКа, — и не правда ли, недавно вышедшие работы солидного ученого, профессора Академии общественных наук при ЦК КПСС, доктора искусствоведения написаны так же живо, увлекательно, молодо, пластично, как и горячие статьи аспиранта, рвущегося в самую гущу идейно-эстетических споров, чтобы сказать свое слово? Оно и тогда было услышано, а сегодня научный авторитет С. Фрейлиха неоспорим.

Слово «неоспорим» не означает, что ученый пытается поставить себя вне споров. Менее всего хочет он казаться мэтром, на которого надо смотреть снизу вверх, ловя и повторяя каждое его слово. С ним можно — и очень интересно! — дискутировать, он ценит мнение оппонента, он вообще страстный спорщик и, надо сказать, прекрасно владеет искусством научной полемики. Мы, его коллеги и товарищи, любим в нем эту живость мысли, готовность к диалогу. Все, что Семен Израилевич пишет и говорит — а он неприменный участник многочисленных конференций, симпозиу-

мов, «круглых столов», фестивальных трибун в стране и за рубежом, — продиктовано отрицанием схематизма и предвзятости, уважением к факту, к материалу, верой в безграничные возможности научного анализа. Того, который помогает юбиляру зорко видеть живую плоть художественного произведения, воспроизводить и раскрывать его эстетическое своеобразие.

...Знать бы мне законы жанра, в котором я сейчас выступаю! Они, может быть, подсказали бы мне эффектную концовку юбилейного поздравления. В моем положении остается одно — положиться на интуицию, а она велит мне: скажи нашему дорогому другу, что мы все его очень любим, высоко ценим и верим в его нестареющий, яркий талант!

Ждем новых работ, Семен Израилевич!

Артем Дубровин

Леонид Махнач

Кинопублицистика: ВЗГЛЯД на мир

Заметки члена жюри о программе Конкурса короткометражных фильмов XI МКФ

Каждому фестивалю присуще определенное своеобразие. Ведь даже безликость — своего рода характерная особенность. К счастью, киносмотр короткометражных лент, проводимый в рамках Московского международного фестиваля, отличается «лица необщим выраженьем» в самом положительном смысле. На нем всегда бывают представлены фильмы, посвященные жгучим проблемам современности, работы прогрессивных художников, борющихся за мир, счастье, свободу и социальный прогресс на нашей планете.

На этот раз авторитетная отборочная комиссия просмотрела более 200 фильмов. В фестивальную программу были включены 82 картины из 44 стран, и более 40 лент было показано на внеконкурсных и информационных просмотрах. Естественно, такое обилие фильмов осложняло работу жюри, в задачу которого входило отметить лучшие кинопроизведения.

Нынешний короткометражный смотр отличала необычайно острая социальная направленность картин, относящихся к различным видам кинотворчества, — к документальному, научно-популярному и мультипликационному кино.

Пожалуй, ни один из фестивалей, на которых мне довелось бывать, не проявил себя в этом смысле с такой определенностью. Да, именно общественная активность, гражданственность кино «малых форм» определили атмосферу смотра короткометражных фильмов на XI МКФ в Москве.

Мы знаем, как непросто и не скоро вырабатывается, скажем, у писателя или кинорежиссера своеобразие художественного почерка; этим, собственно, и определяется в значительной мере творческая зрелость. Московский фестиваль, с его двадцатилетней традицией, имеет свое лицо, что говорит о зрелости его социальных и эстетических критериев. Критерии эти постоянно совершенствуются.

Как конкретно реализуются те критерии, по которым оцениваются картины, участвующие в фестивальном конкурсе? В первую очередь — в процессе работы жюри. На XI МКФ жюри конкурса короткометражных лент возглавлял режиссер Александр Згуриди, чьи фильмы хорошо известны самой широкой зрительской аудитории — и у нас в стране, и за рубежом. В жюри вошли талантливые высокопрофессиональные кинематографисты, чье творчество выражает лучшие качества мирового прогрессивного кино.

С некоторыми из них я хорошо знаком.

Вот, к примеру, венгерский режиссер Илона Колонич, яркий, содержательный человек. Она окончила постановочный факультет и аспирантуру ВГИКа. Давно и успешно работает в документалистике. Круг ее творческих интересов чрезвычайно широк. С равным увлечением и успехом снимает она фильмы о детях, о спорте, о жизни людей разных стран.

В жюри вошел один из крупнейших современных документалистов, кубинский режиссер Сантьяго Альварес. Это человек темпераментный, талантливый, его творчество неизменно ярко и самобытно. Все ленты Альвареса кинематографически точны, выверены, пластичны. Они музыкальны, и, как мне представляется, они очень национальные, истинно кубинские. Альварес занимает четкие идейные и творческие позиции. По его мнению, документальное кино должно отражать наиболее значительные

социальные процессы в яркой, совершенной форме. Этого художника отличает острое чувство ответственности кинопублициста перед своим временем, последовательная верность собственным убеждениям. Он — настоящий коммунист. Ему присуще удивительное художественное чутье, умение снайперски выбрать тему, объект съемки, выразительно снять, точно смонтировать. Я назвал бы его кубинским Карменом. Не случайно, Альварес действительно сотрудничал с Романом Лазаревичем, когда тот работал на Кубе. И Сантьяго с гордостью рассказывает об этом, считая себя учеником выдающегося советского кинопублициста.

Имя итальянского режиссера Ромоло Марчеллини известно многим. Он — один из преданнейших «рыцарей» спортивного кино. Его «Римская олимпиада», с моей точки зрения, один из лучших фильмов о спорте, отличающийся, с одной стороны, поразительным размахом съемок, с другой — очень интересными эпизодами, где образно, необычайно «упруго» рассказывается о людях, добивающихся высших спортивных достижений. Кстати, сейчас Марчеллини вместе с советским режиссером Ильей Гутманом сделал большой спортивный фильм, вернее, серию фильмов о спорте во всем мире. Съемки велись в Европе, в Америке, в Новой Зеландии.

Интересно работает и Вали Латифи, бывший вгиковец, документалист из Афганистана. Его ленты всегда отличались революционной, патриотической направленностью.

Журналистка, критик Лихейя Бальядарес представляла Патриотические силы Чили. Незаурядная личность, одухотворенный человек. В ее внешности, в поведении, в высказываниях ощущается романтика революции, боль за свою страну. Для Бальядарес это первый опыт работы в жюри. И она, наверное, воспринимала ленты сквозь призму своей судьбы, судьбы своего народа, с позиций человека, которому близко искусство, связанное с социальной борьбой, с революцией. Она оценивала фильмы с позиций их общественной значимости, их способности помочь в борьбе за справедливость.

Как мне представляется, такие люди и определяли атмосферу работы жюри, способствовали главной цели нашего фестиваля — объединить, укрепить силы прогрессивного искусства, что отчетливо и ясно выражено в девизе нашего кинофорума.

Подавляющее большинство документальных лент, участвовавших в конкурсе, представляли кинематограф четкой публицистической направленности. То же самое можно сказать и о ряде мультипликационных картин ярко выраженного социального, проблемного характера.

Московский фестиваль — и в этом его огромное достоинство — является трибуной для всех кинематографий мира; не только для высоко развитых, но и для тех, которые делают свои первые серьезные шаги. Естественно, что ленты развивающихся стран нередко уступают по своему художественному уровню продукции государств, где кино снимают уже десятки лет. Хотя, с другой стороны, продукция эта далеко не всегда отвечает требованиям нашего фестиваля. В Италии, например, мне довелось посмотреть один фильм, который намечался к показу в Москве. Зная его тему, я надеялся увидеть публицистическую ленту о проблемах женщин, но на экране было обычное буржуазное шоу, где в основном обыгрывались женские прелести; о каких-либо социально острых вопросах не было ни слова, ни кадра...

Бывает, что из огромной массы картин, присланных на фестиваль, некоторые ленты отбираются для конкурсных просмотров лишь по тематическому признаку, по характеру их общественной значимости. Требования к художественности произведения при этом порой явно снижаются. Я — за более строгий отбор, за то, чтобы на конкурс выдвигались только те фильмы, которые отвечают высоким критериям — как социальным, так и эстетическим. По-настоящему действенной всегда оказывается лента, обладающая бесспорными художественными достоинствами — с их помощью она доходит до сердца и сознания людей. Думаю, что такой подход к составлению конкурсной программы будет еще больше способствовать повышению уровня нашего смотря, да и документального кинематографа в целом.

«Великая Отечественная»



Не останутся ли при этом «за бортом» фестивалей ленты молодых кинематографий? Думаю, что такая опасность миновала. В большинстве своем кинематографии развивающихся государств уже встали на ноги. Хорошо известны фильмы, сделанные мастерами и тех стран, где кино начали снимать совсем недавно. Совершенствование же критериев такого авторитетного киносмотра, как Московский фестиваль, будет побуждать кинематографистов этих стран к более стремительному росту. Вот, кстати, подтверждение моих рассуждений. Из внеконкурсных лент меня больше всего тронула колумбийская картина «Самые маленькие», сделанная талантливыми представителями сравнительно молодой латиноамериканской кинематографии. Поразительна наблюдательность камеры Сиро Дурана и Луиса Коуста. В поле ее зрения — жизнь маленьких беспризорных детей на улицах Боготы. Мы видим, как они постоянно заняты поисками пищи, как иногда берут то, что плохо лежит, как спят на улице рядом с прилудившейся к ним собакой, как радуются, когда им удастся раз-

добыть мелкую монету и покататься на «американских горках» в Луна-парке. Мальчишки при этом сияют от удовольствия. В этих кадрах такая жажда радости! А кругом жизнь идет своим чередом, спешат по делам люди, сверкают огни реклам... Маленький же человек берет картонный ящик, делает из него логово, укладывается спать. И никому до него нет дела, никого это не удивляет. Жестокость окружающего мира особенно остро проявляется в том, что такое положение все считают естественным, включая и самих беспризорников. Все к этому привыкли. Даже к тому, что, по правилам какой-то странной игры дети переползают дорогу перед идущими автомобилями. Машина делает вираж, но водитель и не думает останавливаться!

Персонажи фильма не чувствуют всей дикости, нелепости такого противоестественного существования, таких жестоких игр с вполне вероятным смертельным исходом. Авторы же картины это остро ощущают. И кажущаяся беспристрастной кинокамера отражает авторскую позицию. В фильме есть поразительные

кадры! Можно только позавидовать, как это достоверно снято, как оператору с его аппаратурой удалось внедриться в своеобразный мир, остаться в нем незаметным. Фильм идет час пять минут и не кажется длинным. Мне, например, хотелось подольше всматриваться в то, как эти ребята спят, как по одному пробуждаются, как потягивается собака... В картине все сделано с высочайшим профессионализмом.

Сиро Дуран был оператором другого фильма из Колумбии — «Нет зла, которое длилось бы сто лет», получившего Золотой приз фестиваля за яркое художественное воплощение острой социальной темы. И в этой короткой ленте колумбийских мастеров видна их тревога, их неприятие того существования, которое приходится вести экранным героям. В центре фильма — судьба немолодой женщины, вынужденной выйти на панель. Она уже малопривлекательна, но надо же как-то существовать, содержать дочь, дом... Хозяин кабака говорит ей: «Приведи свою дочь». В ответ она швыряет в него бутылку, кричит: «Никогда!»

Собственно, в этом весь сюжет ленты. Правда, не обошлось здесь без инсценировки. Впрочем, воссоздание возможных в действительности событий сейчас в документальном кино считается вполне допустимым, если такая «сыгранность» незаметна. Но добиться того, чтобы инсценированные кадры не выделялись из документального материала, чрезвычайно трудно. И в сцене, о которой шла речь выше, это чувствуется — жизнь, как всегда, оказалась строгим экзаменатором, эпизод, где реальные персонажи играют свои «роли» по просьбе режиссера, несколько выпадает из строгой стилистики картины. Тем не менее в целом лента удалась, постановщики фильма ярко проявили свое отношение к несправедливым социальным условиям, в которых находятся увиденные ими люди, эта женщина, лишенная элементарных человеческих прав. Мы остро чувствуем боль авторов за поправное человеческое достоинство, за изуродованную судьбу. И разделяем веру в грядущие перемены — ведь зло не может длиться вечно...

На прошедшем фестивале отчетливо обнаружилась интересная закономерность: крупная, актуальная тема нередко помогает кинематографистам справиться и с чисто профессиональными проблемами, способствует совершенствованию мастерства. Это видно на примере программы Колумбии, о которой я говорил.

Благодаря смелому обращению к самым жгучим проблемам современности молодые кинематографисты Вьетнама, Коста-Рики, Йемена, других стран заметно повысили свой идейно-художественный уровень.

Вот, к примеру, внеконкурсная картина вьетнамского режиссера Буй Тхи Хиен «Пекин: агрессия и позорное поражение» — мужественный публицистический рассказ о нападении китайских экспансионистов на социалистический Вьетнам в феврале 1979 года и о героическом отпоре агрессору, который дали сражавшиеся за свою независимость трудящиеся, народные ополченцы и воины этой страны. Эпизоды всенародного сопротивления захватчикам производят наибольшее впечатление.

Лента «За свободу!» снята иранскими кинодокументалистами с добросовестностью ученых-историков. Этот фильм-репортаж, повествующий о свержении шахского режима и создании Исламской республики Иран, очень богат по материалу, и изложен он талантливо, темпераментно. Факты поданы так, что у зрителя не остается сомнений: прогнивший режим Пехлеви больше не мог существовать. История его падения, эпизоды драматической борьбы иранцев с ненавистным монархическим строем выстраиваются в широкую, впечатляющую картину одного из самых значительных событий нашего времени.

Но, пожалуй, наиболее ярко влияние масштаба темы, крупных задач, поставленных перед собой кинематографистами на идейно-художественный уровень фильма, сказалось в ленте «Никарагуа: свобода или смерть», созданной талантливыми документалистами Антонио Иглесиасом и Виктором Вегой, представителями молодой кинематографии Коста-Рики.

Необходимо отметить, что картина снималась

«Великая Отечественная»



до свержения режима Сомосы. Но она проникнута уверенностью в счастливом исходе борьбы, радостным предчувствием победы. Чтобы показать существо диктаторского режима, авторы использовали интересный публицистический прием. Экран они разделили пополам. На одной его стороне Сомоса разглагольствует о том, что «здесь ничего особенного не происходит». На другой — даются неопровержимые свидетельства преступлений национальной гвардии диктатора: фотографии расстрелянных людей, превращенные в руины городские кварталы...

Фильм весьма своеобразен по форме. Это и абсолютно точный документ, и романтически взволнованное эссе. «Никарагуа: свобода или смерть» — очень национальная лента, передающая латиноамериканский темперамент, прочувствованное отношение к действительности. Дух революции, ее настроение, характеры людей — все это предстает ярко, выпукло. Интересны портреты партизан, великолепно снятые свидетельства — интервью, хорошо раскрывающие личность каждого.

В финале картины сандинисты идут в атаку, в свой «последний и решительный бой». На

фоне бегущих фигур, разрывов возникают титры — имена тех, кого запечатлела камера оператора, но кто не дожил до окончательной победы. Эти кадры невозможно смотреть без волнения. «Никарагуа: свобода или смерть» удостоен Золотого приза Московского фестиваля.

Политический фильм, освещающий действительность с прогрессивных позиций, дает кинодокументалистам широчайшие возможности для передачи своих социальных и художественных воззрений, для творческого самовыражения. В этой связи мне хотелось бы отметить советский конкурсный фильм: «Палестинцы: право на жизнь», получивший Серебряный приз фестиваля «за острый политический репортаж». Созданная моими товарищами по студии Владимиром Копалиным и Олегом Арцуловым, эта лента живо, лаконично, образно рассказывает о трагической судьбе целого народа, лишенного возможности жить на родине, о борьбе палестинских арабов за свою землю, за свои законные права. Творчески используя богатый опыт нашей кинопублицистики, авторы фильма создали оригинальный по стилю, свежий фильм; в нем отчетливо прояви-

лась интернациональная солидарность советских художников, их твердая вера в торжество справедливой борьбы палестинцев.

Мне, как патриоту ЦСДФ, особенно приятно говорить об успехе этой картины. Успех ленты В. Копалина и О. Арцеулова еще раз подтверждает, что политический кинематограф в последние годы стал одним из ведущих и весьма плодотворных направлений в советском документальном киноискусстве. Активность политической кинопублицистики — это прямое следствие возросшей роли Советского Союза, нашей мирной политики на международной арене.

Говоря о политическом фильме, необходимо вспомнить и мастерски сделанную ленту из Чехословакии «Непобедимая надпись», отмеченную Серебряным призом фестиваля. В этой четырехминутной мультипликации ее автор Зденек Сметана с поразительной фантазией и мастерством воплотил на экране известное стихотворение Бертольта Брехта, посвященное Владимиру Ильичу Ленину. Как ни пытаются темные силы уничтожить надпись на стене «Вива Ленин!», у них ничего не получается. Эти слова возникают вновь и вновь, символизируя непобедимость ленинских идей. Работа Сметаны — необычайно емкая, образная — наглядно демонстрирует большие возможности мультипликационного кинематографа.

Для документалистики неизменно важна новая информация, важны значительность, злободневность события, выбор личности героя. Но успех документальной ленты прежде всего определяется наличием авторского «я», активной мысли. Публицистические фильмы на актуальную тему, отмеченные пафосом гражданственности, всегда находят живой отклик у зрителей. Они участвуют в формировании общественного сознания людей.

Тревогой за мир и покой на нашей земле пронизаны фильмы западногерманских режиссеров Харальда Майнке и Карла-Хенрика Валлоха «33 года спустя» и «Два дня в мае», показанные на Московском фестивале. Я познакомился с этими двумя кинематографистами в Гамбурге. Удивительно интересные ребята, цельные люди, убежденные коммунисты, которые работают в очень трудных условиях. У них

очень мало денег для осуществления своих творческих замыслов. Естественно, государство им не помогает, но они пользуются поддержкой Коммунистической партии и других прогрессивных сил Западной Германии. Они создают фильмы отчетливой антифашистской направленности. Это важно сейчас не только для ФРГ, но и для других стран. Некоторые близорукие политики на Западе полагают, что неонацизм в наши дни не несет в себе серьезной угрозы. В Италии, например, свастика на стенах — вещь обычная. Сам по себе этот фашистский знак, нарисованный мелом, быть может, и не опасен. Но ведь известно, какое множество неофашистских групп расплодилось сейчас и в Италии и в ФРГ. Будучи в Англии, я наблюдал активность неонацистов, шабаш молодчиков из так называемого «Национального фронта» в самом центре Лондона, на глазах у невозмутимых британских «бобби», слышал истерическую речь одного из главарей английских фашистов Вебстера, призывающего раз и навсегда разделаться с «цветными» и коммунистами. Видел я и орущее старые нацистские песни коричневое «пивное братство» в Мюнхене... Вот почему столь важна сегодня такая лента, как «Два дня в мае», — репортаж о факельных шествиях и сборищах последователей Гитлера в различных городах Федеративной Республики Германии, на которых публично восхваляется нацизм. Сегодняшние кадры неонацистских шабашей мало чем отличаются от немецкой хроники 30-х годов. Когда смотришь «Два дня в мае», лаконичную, неприятную по форме ленту, рассказывающую о деятельности неофашистов, о попытках реабилитации Гитлера, невольно задумываешься о возможных последствиях этого опаснейшего явления.

Почему через тридцать пять лет после окончания второй мировой войны в Европе пользуются спросом фашистские ордена, мундиры, значки, изображения, записи речей и книги Гитлера, мемуары гитлеровских генералов? Все это — ходовой товар, заполняющий лавки антикварных и букинистических магазинов. Что это — ностальгия по прошлому? Кое-кто в Западной Германии считает (мне самому при-

«Великая Отечественная»



ходило слышать подобные разговоры), что при Гитлере был порядок, уменьшилась безработица, были построены отличные автодороги; при Гитлере не заполняли страну иностранные рабочие, как сейчас. Как будто не было лагерей смерти, не было миллионов жертв. Человеческие жизни, оказывается, не в счет... Эта странная «забывчивость» искусственно культивируется определенными кругами в ФРГ. История в школе преподается искаженно. По сути, подлинной истории своей страны и гитлеровского режима, ставшего причиной трагедии нации и всего человечества, германская молодежь не знает, имеет об этом весьма отдаленное представление. Правда, официально пропаганда нацизма запрещена в ФРГ законом, но власти снисходительно относятся ко всякого рода проявлениям фашистских настроений. И надо иметь огромную веру, убежденность и гражданское мужество для создания кинопублицистики, подобной фильмам Майнке и Валлоха.

Документальное кино обладает счастливым, редким, в наибольшей степени присущим только ему качеством — сохранять для потомков облик ушедших эпох, лица людей прош-

лого, аромат истории. Киноархивы не случайно стали местом паломничества не только документалистов, но и мастеров игрового кино, представителей иных творческих профессий: художников, писателей. Но чаще других к отснятым некогда лентам обращаются сами хроникеры. И находят все новые формы их использования, расширяя художественные горизонты своего искусства. Такая тенденция отчетливо проявилась в ряде значительных фильмов и на последнем Московском фестивале. Очень интересна лента «История одной песни», посвященная созданию «Интернационала». Это серьезное художественное исследование, сделанное в традициях документального кино ГДР и дающее разнообразную и интересную информацию. В фильме широко использованы документы, старые фотографии, фонограммы и кинохроника далекого прошлого. Автора пролетарского гимна Дегейтера, к счастью, успели снять в свое время. Все это, вместе взятое, производит сильное впечатление.

В «Истории «Мегано» кубинские документалисты использовали не новый, но весьма плодотворный прием. Их фильм рассказывает о судьбах героев первой революционной карти-

ны «Мегано», снятой незадолго до падения режима Батисты и запрещенной цензурой. Такое обращение к событиям более чем двадцатилетней давности позволяет остро ощутить движение времени, понять значение перемен, происходящих в жизни кубинского народа после революции. К категории фильмов, построенных на широком и интересном использовании ранее отснятых материалов, я отнес бы еще два: «Подвиг журналиста» (Япония) и «Голос певички» (Вьетнам). Японская картина рассказывает о прогрессивном журналисте Такано, убитом китайскими снайперами во Вьетнаме. Но, как мне представляется, материал позволял авторам сделать более динамичное, острое произведение. От японских коллег я, откровенно говоря, ждал большего. «Подвиг журналиста» — это своего рода фильм неиспользованных возможностей. «Голос певички» снят интереснее, в нем совершеннее драматургия, хотя сюжеты фильмов в чем-то сходны. Вьетнамская лента посвящена знаменитой артистке Тхань Нья, после нескольких покушений убитой контрреволюционерами-террористами в Сайгоне за ее политические убеждения. В картине очень умело использованы кадры прижизненных съемок певички. По собственному опыту знаю, что обычно ранее снятые документальные эпизоды с трудом «приживаются» в новой ленте.

Вьетнамские кинематографисты преодолели эту трудность.

На просмотрах подобных фильмов у меня не раз возникало сожаление по поводу того, что мы мало заботимся о будущем, недостаточно уделяя внимания съемкам интересных событий, интересных людей, которые могут стать незаменимым документальным «заделом» для тех наших коллег, которые придут в кинематограф завтра.

Следующую группу фестивальных фильмов объединяет тема, условно обозначенная таким «рабочим» названием: «Рассказы об интересных событиях и людях».

Явления реальной жизни настолько многогранны и часто неожиданны, что для документалиста с зорким глазом и драматургическим чутьем действительность становится неисчер-

паемым источником тем, сюжетов, характеров. И нередко их фильмы рассказывают о таких вещах, которые не могли бы родиться в самом пылком воображении.

В фестивальной программе были обильно представлены ленты такого рода. Какие из них наиболее запомнились?

«Коллекционер улыбок» — новелла о старом сельском учителе, любимым занятием которого, своего рода хобби, стало создание фотопортретов улыбающихся и смеющихся односельчан. В фильме отражена лишь одна черта, даже один штрих огромной панорамы народной жизни, но о современном болгарском селе он говорит больше, чем иные многосерийные полотна. Фильм очень человечный, теплый, сделанный в характерной для его автора, Христо Ковачева, манере. Ковачев — прекрасный оператор-режиссер. Он родился в деревне и влюблен в свою землю, в свой народ, великолепно знает его. Многие ленты Ковачева отмечались на международных фестивалях. К примеру, его «Агроном» получил награду в Лейпциге. Я хорошо знаком с этим талантливым, ироничным человеком, подлинным художником, чье творчество глубоко национально. Ковачев — яркий тип творца, который «поет свою песню», показывает не со стороны, а изнутри жизнь своего народа.

«Коллекционер улыбок» — еще одна яркая страница в энциклопедии болгарской жизни, которую, может быть, и не думая об этом, создает Ковачев.

Прекрасно сделан канадский фильм «Кинозвезды, которых не видят зрители». Своего рода диптих: на двух половинах экрана показываются кадры игрового детектива и работа двух актеров, озвучивающих этот боевик. Собственно, показывается технология создания шумов и звуков, сопутствующих кинематографической погоне за преступником. Но снято это с таким точным знанием дела, с таким юмором и иронией по отношению и к детективу, и к некоторым приемам профессиональной деятельности «звуковиков», что эту картину не назовешь всего лишь любопытной зарисовкой.

Интересны фильмы «А все-таки она вертит-

«Великая Отечественная»



ся» (Народная Демократическая Республика Йемен) и «Мишель Пеллюс» (Канада), получившие Серебряный приз (поровну) за талантливое, проникновенное воплощение гуманистической темы становления человеческой личности.

Йеменская лента, одна из лучших среди представленных на фестиваль от стран, недавно добившихся национального освобождения, посвящена сложной перестройке в сознании людей, еще недавно живших почти в условиях средневековья, в обстановке политической и духовной подавленности. На примере строительства школы режиссер Сулейман эль-Нур и оператор Салах Шериф показывают, как с огромными трудностями, несмотря на тяжелое наследие, оставленное колонизаторами, пробируют себе дорогу ростки новой жизни, новых человеческих и социальных отношений.

Необычная судьба молодого канадца, за торговлю наркотиками попавшего в тюрьму и начавшего там... рисовать, легла в основу фильма «Мишель Пеллюс». Он сделан с большим вниманием к человеку, к его внутреннему миру. Яркий, необычный этот фильм украсил фестивальную программу.

Еще одной характерной чертой фестиваля было связанное с Международным годом ребенка обилие фильмов о детях. Среди них стоит отметить колумбийскую картину «Самые маленькие», о которой мы уже говорили, и польскую — «Орден улыбки» известного документалиста Кшиштофа Градовского. В ней рассказывается о том, как более десяти лет назад один пациент детской клиники предложил учредить «Орден улыбки» и давать его добрым людям, то есть тем взрослым, кто умеет радовать детей, облегчать страдания маленьких больных. Благодаря поддержке ЮНЕСКО орден стал международной наградой.

Он был вручен нашим соотечественникам С. Образцову, С. Михалкову, Г. Илизарову. Необычайно трогателен ритуал награждения. «Орден улыбки» — очень светлый фильм.

К слову сказать, польская программа меня, старого поклонника документального киноискусства этой страны, не удовлетворила. Мастера Польши на этот раз выступили ниже своих возможностей. Мне запомнился лишь один их фильм «Зимнее двоеборье» — спортивное эссе о прелести катания с гор. Много остроумных

операторских находок, прекрасный цвет. Но мне, приверженцу публицистического кинематографа, который хорошо развит в Польше, этого показалось недостаточно. Будем надеяться, что на следующем фестивале наши польские коллеги выступят интереснее.

Мне кажется, пора на Московском фестивале учредить конкурс документальных фильмов — отдельно от короткометражных лент других видов. Ведь этот вид кинематографа давно уже вырос в самостоятельное искусство, давно информативный репортаж перестал быть его единственным жанром. Документальное кино теперь можно справедливо назвать искусством образной публицистики, по праву занимающим свое особое место рядом с игровым кинематографом.

Вот почему такое нововведение сегодня, на мой взгляд, просто необходимо. Правда, оно неизбежно потребует некоторых изменений в фестивальных условиях. Я имею в виду в первую очередь длительность ленты, определяемую понятием «короткого метража». По регламенту, демонстрация каждого фильма на наших просмотрах не должна превышать 35 минут. Вроде бы немало. Особенно если учесть неременное требование к кинодокументу — быть ясным и емким, в образной, сжатой форме давать максимум информации. Действительно, профессиональный документалист должен уметь за десять, двадцать, тридцать минут сказать очень многое. Но ведь есть сюжеты, характеры, которые просто «не имеют права» втесняться в такое экранное время. Можно ли, например, такое масштабное и противоречивое событие, как иранская революция, полно отобразить в ленте короткого метража? Конечно, получасовой фильм позволяет создать некий образ революции. Но показать разные стороны сложного явления, проанализировать их за 30 минут невозможно. И не нужно.

Я всегда утверждал и утверждаю, что даже десятиминутная одночастевка может быть затянутой, а часовой фильм может показаться коротким.

Дело ведь не во времени демонстрации, не в метраже. Дело в эстетике кинопроизведения, в масштабе мышления. Наконец,

в таланте людей, прикасающихся к тому или иному материалу.

Сегодняшний зритель ждет от документального кино не только фактов, не только репортажа, но и их анализа, художнического размышления над ними. А это часто требует увеличения экранного времени.

Знаменательно, что на прошедшем фестивале внеконкурсная программа, включившая в себя ряд полнометражных картин, на мой взгляд, оказалась сильнее, чем фильмы, представленные на конкурс. Тенденция, отчетливо проявляющаяся в современном документальном кино, пошла вразрез с жестким тридцатипятиминутным регламентом.

Отсюда вывод — на гипотетический документальный конкурс наряду с короткометражными должны допускаться фильмы большей длительности. Конечно, это вызовет необходимость в сокращении общего числа фильмов, участвующих в фестивале, что в свою очередь одновременно заставит повысить критерии требовательности при отборе картин для конкурса.

Жюри отметило выдающиеся достоинства фильма крупнейшего советского режиссера-документалиста Романа Кармена «Неизвестный солдат» из киноэпопеи «Великая Отечественная» (он был показан вне конкурса). Закономерно, что Московский фестиваль, проходивший в год, предшествующий 35-летию великой Победы, открылся именно этой картиной. Такой «пролог» киносмотра — дань уважения не только одному из удивительных мастеров документального киноискусства, для которого тема Отечественной войны стала темой многих лет его жизни, не только советским операторам, павшим и живым, снявшим почти четыре миллиона метров пленки на самой большой и тяжелой войне в истории. Я воспринял его и как выражение признательности всем прогрессивным кинодокументалистам мира, с камерой в руках бесстрашно воюющим с силами реакции, отстаивающим справедливость, человеческое достоинство и мир на планете. Их замечательное, боевое искусство было ярко и полно представлено на экране XI Московского международного кинофестиваля.

*Анатолий Алексин,
председатель жюри Конкурса фильмов для
детей XI МКФ в Москве*

Во имя грядущего

Лев Толстой писал, что в юные годы он вобрал в свое сердце, в свой разум столько нравственно важного, сколько не вобрал за всю остальную жизнь. Белинский утверждал: «Детские книги пишутся для воспитания, а воспитание — великое дело: им решается участь человека». Если бы во времена великого критика существовал кинематограф, обращенный к юным зрителям, он, я уверен, сказал бы о его роли то же самое.

Как же это ответственно — служить своим творчеством юному поколению, то есть «решать участь человека»!

Кинематограф является, пожалуй, наиболее любимым детьми видом искусства. Его воспитательные функции, на мой взгляд, так же велики, как и воспитательные цели книг, адресованных подрастающей смене. Наша (единственная в мире!) студия детских и юношеских фильмов носит имя Максима Горького. Тем самым подчеркивается нерасторжимое единство литературы и киноискусства — как важнейших средств воспитания юного поколения.

Некоторые полагают, что фильмы и книги для детей не должны обладать никакой особой спецификой, связанной с возрастом их читателей и зрителей. Это, бесспорно, глубокое заблуждение: как и восприятие жизни, восприятие произведений литературы и искусства в десять лет и, допустим, в сорок, конечно же, разное. Но в чем эта специфика? Она — вовсе не повод для снисходительного отношения к тем или иным слабостям вещи, а еще одна трудность, которую надо преодолеть художнику в своем творчестве. Я уже писал об этом. Но что поделаешь... И от частого употребления истина не перестает быть истинной.

Антон Семенович Макаренко утверждал, что особенность детской литературы (а стало

быть, и искусства для детей!) состоит не в том, «что написано, а в том как написано». То есть, по его мнению, ребенку можно поведать о самых сложных и значительных событиях — касается ли это политической сферы, свершений глобального масштаба или личной человеческой жизни. Но чтобы юный читатель и зритель понял, о чем ему толкуют, форма произведения, обращенного к нему, чаще всего должна быть о с о б о й. Владение этой формой при разговоре с маленьким читателем или зрителем о глубоких, сложных проблемах жизни и есть особенность дарования детского писателя или кинорежиссера, создавшего фильмы для юных.

Иные думают, что произведения для детей — это произведения лишь о мире самих детей. Но талант настоящего художника, посвящающего свой труд юным гражданам, состоит в умении поведать обо всех больших и важных событиях окружающей жизни. Поведать так, чтобы они все поняли, во всем разобрались.

Успехи лучших творений, обращенных к юным, основаны, я думаю, на высоком доверии к духовным и нравственным возможностям ребенка, подростка, на убеждении, что он отличается от нас, взрослых, лишь меньшим жизненным опытом и меньшими физическими возможностями, но у него такая же, как у нас, способность радоваться и страдать, смеяться и плакать, восхищаться и разочаровываться.

Лишь те художники, которые обращаются со своими юными друзьями, как говорится, «на равных», которые не только любят, но и уважают их, — заслуживают ответную любовь, доверие и понимание.

К счастью, в Конкурсе фильмов для детей XI Московского международного кинофестиваля приняли участие многие художники, которые отлично сознают все это. Создатели лучших из увиденных нами на фестивале картин служат детству и юности вдохновенно, честно, самоотверженно.

«Детство», «Отрочество», «Юность» — так назвал свое великое творение о начале человеческой жизни Лев Толстой. Название этой три-

логии, мне думается, еще раз убеждает нас: в юную пору каждый прожитый год — целая эпоха. И, допустим, подростки — совсем не то, что дети, которые во все вносят увлекательный элемент игры. Подростки и юноши жаждут серьезности, они порой сдержанны, а случается, придирчивы и ироничны. Помню, много лет назад Лев Кассиль предупреждал меня: «Готовьтесь к встречам с десятиклассниками куда более тщательно, чем даже с учеными».

Я уже вспоминал в печати о том, как на Парижском симпозиуме по проблемам детской и юношеской литературы один западный журналист спросил:

— Не слишком ли вы, советские писатели, романтизируете своих юных персонажей? И вообще, не приукрашиваете ли вы истоки, с которых начинается человеческая жизнь?

— А не приукрашивал ли эти истоки ваш соотечественник Виктор Гюго, посылая на баррикады Гавроша? А не идеализировал ли эти самые истоки Марк Твен, рассказав о Томе Сойере, энергия добра и справедливости которого неиссякаема, хоть и чуть-чуть прикрыта мальчишеской бравадой? А не идеализировал ли этот изначальный период бытия человеческого бессмертный Толстой, с горечью и восторгом поведав нам об отваге Пети Ростова?

Прошли десятилетия с тех пор, как впервые пришли на книжные страницы эти герои. «Посмотрите: настоящий Гаврош!» — иногда восклицаем мы. «Это — живая Наташа Ростова!» — говорим мы с восхищением... Разве сравнишь реально существующего человека с существом «приукрашенным»? Великие писатели подарили всем юным поколениям грядущей поры друзей до того привлекательных, до того живых, что в них невольно, не отдавая себе порою отчета, хочешь перевоплотиться; поступки способны стать и стали нашей мечтой.

Такой путь творческого, нравственного созидания сделали для себя эталонным мастера нашей детской и юношеской литературы, нашего детского и юношеского кинематографа.

Вот почему лучшие советские фильмы для детей (представленные в том числе на конкурсе XI МКФ) не парят «над жизнью», но тем не менее одухотворены высокой романтикой. Они психологичны, в них, как и в самой жизни, смешное и грустное, радостное и драматичное неразделимы, идут, как говорится, рука об руку. Кстати о юморе... Нельзя ставить знак равенства между словами «весело» и «несерьезно», ибо юмор и занимательность — это порой кратчайшее расстояние между самой серьезной проблемой и сознанием юного человека.

Хорошо понимают это создатели картины «Шла собака по роялю» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького), отмеченной Золотым призом. Фильм проникает в глубокие нравственные проблемы, но кинозал, переполненный юными зрителями, во время просмотра и «замирал» от волнения, и взрывался смехом. То же самое можно сказать и об отмеченных Серебряными призами югославском фильме «Последняя скачка» и болгарской ленте «Мгновения в спичечной коробке». Призами фестиваля награждены номера детского сатирического киножурнала «Ералаш», фильм «Трое из Простоквашино».

— У вас существует даже сатира для маленьких зрителей... Это — открытие! — сказал мне президент Международной ассоциации деятелей детского и юношеского кинематографа Люсьен Галандрен из Франции...

Вспоминаю письма моего лучшего школьного друга, которые он присылал с фронта... О самом дорогом, с чем были связаны наши школьные годы, писал мой незабвенный школьный товарищ: о родном доме, о нашей любимой учительнице Марии Федоровне, о книгах и фильмах, которые мы перечитывали и смотрели бесчисленное количество раз. «Чапаев», «Мы из Кронштадта»... Я уверен, что эти картины, как и книги Аркадия Гайдара, сыграли огромную роль в воспитании молодых воинов, громивших фашизм.

Наш детский кинематограф верен лучшим традициям мастеров военно-патриотической темы.

Об этом свидетельствует показанная на фестивале и тоже отмеченная призом картина «Похищение скакуна», работа туркменских кинематографистов.

Каковы наиболее яркие отличительные черты конкурса, проходившего в рамках XI Московского фестиваля?

На нем были представлены десятки стран, все континенты планеты. Пожалуй, никогда еще, ни на одном фестивале, не показывалось такого количества фильмов, адресованных юным зрителям.

Были представлены и все жанры детского и юношеского кинематографа: героические, психологические, комедийные фильмы, сказки, фантастика, мультипликация... Хочется остановиться на мультипликационных картинах. Лучшие из них перешагнули границы забавных, шуточных, развлекательных ситуаций и

сюжетов, связанных лишь с жизнью «четвероногих» персонажей; нет, они рассказывают о событиях серьезных, важных, даже если это связано со сказочными сюжетами. Наиболее показательна в этом смысле японская мультипликационная лента «Таро — сын дракона», удостоенная Серебряного приза. Невольно вспоминаются пушкинские строки: «Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок».

Мальчишки и девчонки, как известно, живут на планете взрослых людей. Поэтому в талантливых повестях, рассказах, фильмах (в том числе и в тех, которые были показаны на фестивале) мир детей неотделим от мира взрослых, от дел, мечтаний, надежд, которыми живут старшие друзья юных.

Не было на нашем фестивале ни единой картины, которая хотя бы одним своим эпизо-

Открытие фестиваля
фильмов для детей
во Дворце пионеров



дом, одной репликой прививала детям тлетворные «идеи» человеконенавистничества, жестокости, расового высокомерия. Таким «произведениям» дорога на наши фестивали закрыта. И мы этим законно гордимся.

Немало было показано социально острых картин, не просто повествующих о тяжком наследии колониализма в развивающихся странах, но и гневно обличающих тех, кто виновен в этом наследии, которое трагическим грузом легло и на хрупкие плечи ребят. Потряс нас в этом смысле фильм «Невидимый цветок» (Бангладеш), тоже награжденный одним из призов. Высшим счастьем для маленького героя этой картины стало его пребывание... в больнице: там его кормили, там он спал не на голой земле, не на досках, а в постели. Картина звучит обвинением в адрес колонизаторов, что веками отнимали у юных самое ценное — радость детства.

Нельзя не сказать и о картинах, протестующих против сегодняшних преступных деяний агрессоров, врагов мира, жертвами которых едва ли не в первую очередь становятся дети (иракские короткометражные ленты «Рапорт о положении в Ливане» и «Игра»).

...XI Московский международный фестиваль счастливо совпал с Годом ребенка на нашей планете. В одном из своих выступлений по Центральному телевидению Леонид Ильич Брежнев сказал: «Мы стремимся научить детей добру, дружбе, научить их жить по-добрососедски со всеми людьми любой национальности и цвета кожи, научить их уважать труд и уметь трудиться на благо всех людей». Эти слова стали девизом Конкурса фильмов для детей. Именно этими высокими, благородными целями была окрылена работа нашего жюри.

Глазами детей

Беседа с членами детского жюри Конкурса фильмов для детей XI МКФ в Москве

Московский Дворец пионеров начинается еще на станции метро «Ленинские горы»: в любой день недели, особенно ближе к вечеру, среди пассажиров, выходящих на этой станции, полным-полно ребят самого разного возраста, от малышей до старшеклассников. Они приехали сюда с разных концов столицы, но конечный пункт маршрута у всех один. Огромный, красивый дом. Действительно, настоящий дворец, какого нет, пожалуй, у детей ни одной другой страны в мире. Каждый может найти здесь дело по душе. Петь и танцевать. Заниматься спортом. Сочинять стихи. Работать в кружках юных астрофизиков или спелеологов. Готовиться к профессии моряка или инженера-конструктора. Здесь созданы все условия для того, чтобы мир детской фантазии, увлечений и талантов раскрылся во всем его пестром и неповторимом богатстве.

...Сегодня, поднимаясь застекленным эскалатором от набережной Москвы-реки, оставляешь за спиной голые ветви деревьев, заснеженные склоны Ленинских гор. В дни фестиваля здесь все было иначе. Шумела зеленая листва, августовское солнце щедро согревало землю. Но так же, как и теперь, десятки и сотни мальчишек и девчонок спешили в свой Дворец пионеров. Они направлялись тогда не на занятия кружков и секций, а в уютный, вместительный зал, где проходили просмотры Конкурса фильмов для детей, по традиции организуемого в рамках большого всемирного праздника киноискусства — Московского международного кинофестиваля.

Среди юных зрителей этого уникального киносмотрa были и члены детского жюри, которым в конце фестиваля предстояло подвести его итоги и от имени своих сверстников вынести справедливое, продуманное решение, определив, какие фильмы программы были самыми интересными, самыми веселыми, кто лучше всех сыграл роли мальчика и девочки, чья мультипликационная лента оказалась наиболее увлекательной и яркой... Девять строгих арбитров из числа московских школьников почти ничем не отличались от своих товарищей, сидящих в зале, от «обыкновенных зрителей». Но для них фестиваль был не только праздником. В течение двух недель они просмотрели примерно полсотни фильмов более чем из тридцати стран, проведя перед экраном часов сорок, не меньше! Естественно, от них требовалось чуточку больше сосредоточенности и внимания,

чем от остальных, не имевших такой почетной и ответственной обязанности — ценителей кинематографа, обращенного к самым юным гражданам планеты.

По окончании Московского фестиваля редакция «ИК» решила организовать встречу с тремя из членов детского жюри. Нам хотелось, чтобы ребята вспомнили, как шла их работа, рассказали о впечатлениях от просмотренных картин и о том, чего ждут они от кинематографистов, каким героям детских лент отдают предпочтение. Напомним, участники нашей беседы не имели, да и не могли иметь (хотя бы уж в силу своего возраста), никакой специальной подготовки, потому их оценки и высказанные в выражениях, не принятых в профессиональной кинокритике. Порой они частично расходятся с выводами, к которым пришли их «старшие коллеги», заседавшие во взрослом жюри и освещавшие фестиваль на страницах печати. Но тем не менее нам интересно было как бы еще раз взглянуть на фестивальную программу глазами ребят.

В беседе приняли участие: Игорь Братцев (8 класс), председатель детского жюри; Катя Виноградова (9 класс) и Ира Бундина (7 класс) — члены жюри.

Корр. «ИК». Расскажите сперва, с чего все началось. Как вы стали членами детского жюри фестиваля?

Игорь. Почему пригласили меня? Точно не знаю. Может быть, потому, что я уже не первый год занимаюсь в клубе интернациональной дружбы при нашем Дворце пионеров. В клубе есть общество юных филателистов, кружки страноведения, где изучают 11 иностранных языков, кружки народов СССР, где ребята учатся говорить по-грузински, по-латышски... Старшеклассники, члены клуба, слушают лекции в университете общественно-политических наук.

Я работаю в правлении этого клуба. Возможно, поэтому мне и предложили войти в жюри.

*Писатель Анатолий Алексин —
председатель жюри
Конкурса фильмов для детей
с детским жюри фестиваля*



...Дня за два до открытия фестиваля наше жюри собралось на свое первое заседание. Тогда меня выбрали председателем. А в день торжественного открытия конкурса детских фильмов мне пришлось впервые выступить. Помню, я очень волновался и говорил мало. Обещал, что наше жюри постарается быть справедливым. Все мы дали что-то вроде клятвы — объективно и искренне оценивать картины, участвующие в фестивале. Мы о ней помнили.

Катя. Для меня приглашение тоже было неожиданностью. Хотя кино — мое увлечение. Я хожу на занятия киностудии при Дворце пионеров. Но я не представляла, в чем будет заключаться моя работа в жюри.

Зададимся вопросом: каким мог быть принцип формирования этого необычного, не имеющего точного аналога в практике мировых киносмотров жюри? Вряд ли было бы правильным приглашать только тех ребят, которые занимаются в кинокружках, клубах юных любителей кино или — учащихся школ, где факультативно преподаются основы киноведения (а такие школы у нас в стране уже есть). В кажущейся случайности подбора есть своя логика. Ведь детское жюри должно было стать частью детской киноаудитории смотра, отражать ее вкусы и запросы. Активист клуба интернациональной дружбы. Кинолюбительница. Девочка, танцующая в знаменитом ансамбле Локтева (третий участник нашей беседы — Ира Бундина)... В жизни каждого из членов жюри кино занимает примерно такое же место, какое принадлежит ему в ряду интересов большинства юных кинозрителей. Следовательно, детское жюри XI МКФ в Москве нужно считать представительным не в профессиональном смысле (этого, повторяем, не требовалось), а в смысле его репрезентативности, как говорят социологи, по отношению к аудитории фестивального зала и — шире: по отношению к детской и юношеской киноаудитории вообще, чем и определяется значимость его оценок¹.

Игорь. Всего мы просмотрели 54 фильма.

После каждого просмотра проводили обсуждения. Вели протоколы наших заседаний. Кстати, могу показать эти протоколы.

«Протоколы» заседаний детского жюри — это обычная ученическая тетрадь в 12 листов, исписанная едва наполовину. Здесь только краткие резюме: «Обсуждены фильмы...», «В результате обсуждения лучшими картинами признаны...» И подписи — председателя жюри и секретаря. Но интересно узнать, что предшествовало этим предельно лаконичным записям. Ведь наверняка многие ленты программы взволновали ребят, вызвали споры, желание отстаивать собственное мнение. «Протоколы» жюри, разумеется, не могли отразить неповторимость свежих, эмоциональных оценок, того исключительного важного момента, когда ребята, неожиданно для самих себя, ощутили потребность высказаться не односложно — «понравилось», «не понравилось», — а попытаться объяснить свои впечатления.

Катя. Конечно, от просмотров мы получали огромное удовольствие. Ничуть не меньшее, чем если бы просто сидели в зале, вместе с остальными зрителями конкурса. Но в то же время — с самого начала — мы почувствовали, что наши обсуждения — важное дело. И нельзя выносить решение, не разобравшись как следует в собственных чувствах, вызванных фильмом.

Игорь. До фестиваля я смотрел фильмы, как все мальчишки. Ходил с ребятами в кино — посмотрели, поговорили немного, разошлись по домам... Когда я узнал, что буду в жюри, то сначала просто испугался. Побежал в библиотеку, стал листать подшивки журналов, читать разные статьи. Честно сказать, мне это потом мало пригодилось. Термины и фразы, запомнившиеся из рецензий, жили в памяти как бы сами по себе, а наши суждения о картинах, наши собрания после просмотров — это было что-то другое. В конечном счете все решало непосредственное впечатление. Ну и, понятно, реакция зрительного зала для нас много значила, была своего рода ориентиром.

Корр. «ИК». А как вы полагаете, ваши оценки всегда совпадали с мнением большинства ребят в зале?

¹ Здесь и далее курсивом даются комментарии и реплики от редакции.

Игорь. По-моему, почти всегда. Не припомню случая, когда было иначе.

Ира. Конечно, принимая решение, мы исходили не только из своих впечатлений. Нас интересовало, как воспринимают тот или иной фильм в зале, из этого мы тоже делали для себя выводы.

Игорь. Но, «слушая» зал, мы не хотели отказываться от собственной ответственности. Мы чувствовали ее постоянно. Ведь все газеты писали о нашем жюри, о призах, которые нам предстояло присудить. Иногда становилось страшновато. Вдруг мы что-то пропустим, не заметим, решим неправильно... Но постепенно мы успокоились, вошли во вкус работы. У нас появилась собранность, активный настрой. Каждую картину мы старались воспринять как бы с различных точек зрения: о чем она,

интересно ли ее смотреть, насколько она правдива. Старались не упустить то главное, что отличает ее от других лент.

Корр. «ИК». Скажите, ребята, вот раньше вы ходили в кино, когда хотели, смотрели, что хотелось, а не хотелось — не смотрели вовсе. На фестивале вы сели в «судейское кресло», пропускать просмотры было нельзя. За короткий срок — всего две недели — вы увидели много фильмов из разных стран. В каждом человеке, когда он сталкивается с произведением искусства, происходит определенная внутренняя работа. Для вас она совпала с работой в жюри и оттого, наверное, была особенно напря-

*«Шла собака по роялю» (СССР),
режиссер Владимир Грамматиков*



женной. Конечно, вам трудно судить, как изменилось ваше восприятие киноискусства после этого фестивального «марафона». Но ведь что-то изменилось, верно?

Игорь. Про себя могу сказать — да. Теперь кино интересует меня гораздо больше, чем раньше. Стараюсь не пропускать новые фильмы, регулярно хожу на премьеры в кинотеатр «Октябрь». Да и сами картины теперь смотрю по-другому: каждую мне хочется полнее понять. Иногда думаю про себя — вот если бы этот фильм шел на фестивале, отметили бы мы его или нет...

Ира. Мне кажется, я тоже стала иначе подходить к фильму. Лучше понимать киногоeroев, их проблемы, вживаться в события и вместе с персонажами, которые понравились, рассуждать о том, что мне интересно.

Катя. До того, как я поступила в киностудию, моя оценка фильма чаще всего выражалась только двумя словами — плохой или хороший. Когда я узнала, как делается кино, как замысел режиссера переходит на экран, поняла, что этого мало. Нельзя рассуждать о картине так резко и примитивно. Теперь меня занимает, что хотели сказать своей работой авторы ленты, что им удалось, а что — нет. Когда бываю в кино, пробую сама определить жанр картины, разделить в ней главное и второстепенное. Не всегда у меня это получается, конечно. Но мне ясно теперь, что кино может дать не только удовольствие, но и позволяет многое узнать, понять по-новому, может заставить думать. Фестиваль дал мне второй острый толчок для «самоработы», как вы это называете.

Корр. «ИК». Ну а сейчас вернемся на фестиваль. Какие фильмы каждому из вас лучше всего запомнились? Что вас тронуло в них, что заинтересовало, показалось важным?

Некоторое время наши собеседники молчат. Видимо, ребятам трудно выбрать сразу из большого перечня увиденных картин, припомнить подробности...

Игорь. Может быть, начать с самого первого просмотра? Тогда показывали фильм «Глазами детей», присланный на фестиваль от Организации Объединенных Наций. Эта картина, по-

священная Международному году ребенка, целиком сделана детьми. И сценаристы, и режиссеры, и операторы, и артисты здесь — сами дети. Фильм состоит из десяти сюжетов, снятых в разных странах мира.

Ира. Дети сделали фильм о вещах, которые их волнуют. Он взволновал и нас, хотя большинство событий в нем так далеки от нашей жизни. Но он очень искренне и правдиво показывает, как живут дети в разных уголках Земли. Мы узнали из него много нового.

Игорь. Да, и на наше жюри, и на всех зрителей картина произвела очень сильное впечатление. Чтобы снять ее, детей научили пользоваться камерой, все остальное они сделали сами. Взгляд на мир глазами детей — это действительно получилось. И было так необычно, увлекательно! Я не знаю, как правильно определить, что такое детский фильм. Наверное, это фильм, который детям очень близок. И обязательно — понятен. Немного отвлекусь. Вот, например, картина «Шла собака по роялю» кажется мне не совсем детской. Ребятам из 5—6-х классов и старше смотреть ее интересно, потому что ее юмор им доступен. Но все же многие не все смогут в ней понять и оценить. Там, где старшие ребята улавливают главное, младшие ничего для себя не находят. Это — интересный фильм, здесь я спорить не собираюсь. Только, может быть, он больше подходил бы для «взрослого» конкурса?

Ира. А мне кажется, что «Шла собака...» — настоящий детский фильм. Просто для каждого возраста в нем есть свое. Мне, например, очень понравилась Даша Мальчевская в роли Тани Канарейкиной. Картина веселая, озорная, с выдумкой! И Владимира Грамматикова, у которого и первый фильм — «Усатый нянь» — был очень удачным, я считаю режиссером детского кино.

Корр. «ИК». Раз уж мы отвлеклись от фильма «Глазами детей», ответьте, пожалуйста, на такой вопрос. Когда вы бываете в кинотеатре или смотрите телевизор, разделяете ли вы просмотренное на «детское» и «взрослое» кино?

Игорь. Нет, не разделяем. Когда мы с ребятами посмотрим какой-нибудь интересный

«Красные галстуки» (ГДР),
режиссер Хельмут Дзюба



фильм и начинаем его обсуждать, то не спрашиваем — детский он или не детский. Такого разделения для нас не существует. Не знаю, нужно ли вообще заострять на этом внимание...

Корр. «ИК». Но ведь сейчас ты сам себе противоречишь: только что говорил про картину «Шла собака по роялю», будто она «не совсем детская».

Игорь. Я имел в виду, что не всегда можно поделить фильмы на «детские» и «взрослые» по теме, по признакам жанра. Есть фильмы для детей, но не обязательно про детей, есть фильмы для взрослых, но не обязательно про взрослую жизнь. И есть такие, что нужно зрителям разных возрастов одновременно. Правильно? Наверное, детское кино — это кино, которое обладает особой доходчивостью, позволяет ребятам хорошо понимать и воспринимать его. А не кино с какими-то специально подобранными темами. Вот и фильм «Глазами детей», который местами касается далеко не детских проблем, — произведение детского кинематографа. Потому что на тревожные и неблагоприятные явления в жизни камера смотрит детским взглядом. Дети многого не знают, не умеют объяснить. Но они же многое

чувствуют очень верно. Думаю, самому маленькому зрителю в зале язык этого фильма никакой расшифровки не требует, он абсолютно понятен. Там есть, к примеру, сюжет, снятый детьми из Колумбии. Инопланетяне в каких-то смешных то ли масках, то ли шлемах решают вопрос о принятии Земли в Организацию Объединенных Планет. Перед ними — земной глобус, который они раскручивают, наугад дотрагиваясь до разных точек на нашей планете. И тогда на экране появляются фотографии. Их не снимали специально для фильма. Они — подлинные. На фотографиях — испуганные, голодные дети, падают бомбы... Инопланетяне решают, что пока Землю нельзя принимать в межпланетное содружество — там страдают дети... И все ясно. Ясно любому, что хотели выразить авторы этой картины. Свою боль за судьбу детей, свой гнев. Суровый приговор жестокости.

Катя. А на меня особенно сильное впечатление произвел документальный сюжет, который снят детьми Нью-Йорка в Бруклине. Называется он «Тебя зовет наркотик». Для нас это совершенно непостижимо — подростки и наркотики... Но на экране — ребята лет пят-

надцати, которые уже сейчас, в таком возрасте — неизлечимые наркоманы. Видимо, снимали скрытой камерой. ...Расширенные зрачки безумных глаз, искаженные гримасами лица, неестественные позы. Становится страшно. Перед нами уже почти не люди! Но разве сами они виноваты в своей участи? Надпись «конец» дается на фоне надгробья — когда-нибудь общество, где такое возможно, «сойдет в могилу».

Ира. Я тоже хорошо помню этот фильм. Там есть еще одна очень сильная новелла. Кажется, ее сделали ребята из Сингапура. Это рассказ о больнице для детей-калек, лишенных слуха, зрения, с разными двигательными дефектами. К ним испытываешь такое сочувствие! Как сделать, чтобы и эти дети были счастливы, насколько возможно? Фильм «Глазами детей» — очень человечный и справедливый фильм.

Игорь. Детские представления о добре и зле, счастье и несчастье, справедливости и жестокости — вот о чем эта картина. Я бы назвал ее интернациональной. Не только из-за того, что над ней работали ребята из разных стран. Все, о чем в ней рассказано, не может не тронуть разумного и честного человека, в какой бы части света он ни жил. Хорошо, что именно этим фильмом открылся наш международный детский фестиваль.

Корр. «ИК». Расскажите теперь о картине, которой вы присудили свой главный приз.

Катя. У нас он называется приз «за фильм, который больше всего понравился». Мы присудили его картине «Красные галстуки», сделанной в ГДР режиссером Хельмутом Дзюбой. Она рассказывает о создании первой в Германии пионерской организации в 1927 году. Когда я смотрела на экран, то словно перенеслась в то время. Казалось, что сама участвуешь в этих событиях. В фильме говорится о серьезных вещах. О политике, о фашизме, когда он еще не был у власти, о том, как трудно было первым немецким пионерам устроить летний лагерь для детей бедных родителей. Идеи картины не навязываются, их понимаешь «без подсказки», как-то незаметно. Есть много захватывающих моментов, когда за

героев переживаешь, представляешь себя на их месте.

Ира. Очень увлекательный фильм.

Катя. Да, очень. Пионерам нелегко было победить в их борьбе. Устроить летний лагерь им мешала и компания местных хулиганов, и штурмовики, которые хотели поджечь лагерь, и полиция, пытавшаяся его закрыть под предлогом «антисанитарных условий». Но все же лагерь был создан. Фильм заканчивается как будто бы благополучно. Однако полюбившихся нам героев мы оставляем с тревожным чувством. Потому что знаем, какое трагическое будущее ждет многих из них, знаем, как далеко в то время было до настоящей победы...

Корр. «ИК». Начиная нашу беседу, кто-то из вас говорил, что фестивальные картины показали жизнь детей в разных странах и позволили вам узнать много нового, такого, о чем вы раньше не знали или знали мало. Должно быть, сюда надо отнести и ленту из Бангладеш «Невидимый цветок». Помните вы ее?

Катя. Да, я ее хорошо помню, и лично мне она понравилась, наверное, больше всех остальных.

Ира. Это очень страшный фильм. Все ребята в зале смотрели его с комком в горле.

Катя. Этот фильм всех поразил. Когда он шел, в зале было очень тихо, хотя там сидели и совсем маленькие дети — пяти-шести лет, их приводили на мультипликационные картины. Все смотрели на экран, не отрываясь. Действие картины происходит в молодой республике Бангладеш, где еще есть жестокая нищета, где много беспризорных, бездомных детей. Они целыми днями слоняются по улицам, выпрашивая подавание. Ужасно было на это смотреть. И все же в фильме нет ощущения безнадежности. Ребята, которым негде жить и часто нечего поесть, не выглядят униженными, подавленными. Наоборот, как всякие дети, они хотят веселиться. И веселятся — поют, танцуют... Вот как странно там все сочетается. Голод и горе — надежда и радость. Понимаешь: у государства нет возможности реально помочь детям. Но для детей уже есть специальная больница, куда попадает один из малень-

«Мартин и волшебник»
(Нидерланды),
режиссер
Карст Вандер Мелон



ких героев фильма. Там о нем заботятся и даже учат читать. Ему хотелось бы остаться там навсегда. Понятно, что это невозможно. Но возможно другое. Изменить жизнь. Отсюда, наверное, и рождается чувство надежды. Нельзя, чтобы так продолжалось и дальше. Дети должны быть сыты, им нужны и больницы и школы. Раз в стране снят такой фильм, значит, не одни только кинематографисты Бангладеш этим озабочены...

«Невидимый цветок» понравился мне и тем, как он сделан. Каждый эпизод здесь — к месту, ко времени, в каждом видишь смысл. А вот в западногерманской картине «Ветреный день» многие сцены показались мне лишними, не известно для чего снятыми. Смотреть ее было скучно.

Ира. Скучно в основном из-за того, что не ясно — в чем же там суть! Мальчик бродит весь день по разным местам, а куда и зачем идет, непонятно... Кстати, и ветра в тот день не было, он только к вечеру подул. Спрашивается, зачем такое название?

Прервем на минуту наших собеседников. Вообще-то в наши намерения не входит «корректировать» их оценки. Какими они были — вот что для нас важно, независимо от формы высказываний и некоторой крайности суждений, в данном случае вполне объяснимой. Одна-

ко в отношении «Ветреного дня» стоит сделать небольшую оговорку. «Ветреный день» на детском фестивале действительно пришлось не ко двору: к концу сеанса больше половины зрителей покинули зал. Как утверждают завсегдатаи детского конкурса, такой фильм попадает практически на каждом фестивале, и дело здесь не в просчетах отборочной комиссии. «Ветреный день» — вполне профессиональное и даже не лишенное некоторой самобытности произведение, его главный персонаж — мальчик, которому не уделяют внимания в семье, и, как можно догадаться, большую часть времени он предоставлен самому себе. Таким образом, у картины были все основания участвовать в конкурсе фильмов для детей. Однако сделана она без учета особенностей детского восприятия, а некоторые импровизации, которые в ней есть, кажутся необязательными и более искусственным зрителям. Не удивительно поэтому, что «Ветреный день» приняли на фестивале холодно.

Катя. Многие ребята охотно смотрят и не очень удачные фильмы. Особенно — дома, по телевизору. А тут произошло что-то странное, и я до сих пор не могу понять причину. Ведь не скажешь, что «Ветреный день» — плохой или пустой фильм. В нем есть даже что-то привлекательное, интересные наблюдения, де-

тали. Но в целом — не смотрится! Многие уходили еще в середине картины.

Корр. «ИК». А если бы ты не была в жюри, ты бы тоже ушла?

Катя. Думаю, что да. Я смотрела этот фильм очень внимательно, не отвлекаясь, но мне было трудно и как-то тоскливо его смотреть. Я все думала: раз страна прислала именно эту картину на фестиваль, значит ее сочли достойной. Но интерес к ней у меня так и не появился. Мне непонятно было, о чем думает мальчик, что его беспокоит. Может быть, мы просто не привыкли к таким фильмам? В наших фильмах для детей гораздо больше внимания уделяется действию, что, наверное, правильно. Когда люди на экране делают что-то определенное, легче понять и их самих, и мысль режиссера. Не знаю, возможно, такая затаенность, нежелание завлечь зрителя событиями — характерное качество западно-немецкого кино? Ведь в кино каждой страны есть, видимо, какой-то свой, чаще других встречающийся стиль... Но меня «Ветреный день» оставил равнодушной. И вот еще что я там заметила. Там много моментов, когда жизнь как бы фотографируют, просто — какая она есть. Но ведь если на экране показан пейзаж, это, как я понимаю, должны быть не просто виды, а кадры, выражающие какое-то настроение. Верно? В «Ветреном дне» мне и пейзажи показались случайными, замысла, цели, с которой их показывают, я не смогла уловить.

Игорь. Я целиком согласен с Катей. Картина копирует жизнь, но непонятно — для чего. Вот мальчик встал утром с постели, он одевается, ест бутерброд, выходит из дому, идет... И дальше — все так же подробно и нудновато. Мне тоже было неясно, что же все-таки хотели сказать те, кто делал фильм.

Корр. «ИК». Хорошо, давайте теперь вспомним такие ленты, которые вас взволновали. Не только рассказали вам что-то новое, но и взволновали по-настоящему. Были такие на фестивале? Кроме картины «Глазами детей», фильма Владимира Грамматикова, «Невидимого цветка», про которые вы уже говорили.

Игорь. Для меня это были две иракские короткометражные ленты — «Игра» и «Репорт о

положении в Ливане». В «Репорте о положении в Ливане» берут интервью у детей — у девочки лет четырех и у мальчика постарше, ему примерно шесть-семь лет. Как о чем-то привычном, обыкновенном они рассказывают жуткую историю. Они ехали в автобусе со своими родителями. Машину остановили экстремисты — и расстреляли всех пассажиров. Среди них был и отец этих ребят. Мать, вероятно, тоже погибла — им так и не удалось ее разыскать. Дети рассказывают все это, не плача, держатся удивительно спокойно, но их спокойствие в такой ситуации действует сильнее, чем слезы и крик в ином фильме. Они слишком малы, чтобы до конца осознать происшедшее, они уже успели привыкнуть к тому, что кругом — смерть и опасность. Вот что в самом деле страшно...

Катя. «Игра» — тоже очень сильный фильм. Показан лагерь палестинских беженцев, который бомбят и обстреливают израильтяне. А в часы затишья дети играют. Их игры и «игрушки» необычны. Вот они собирают гильзы от снарядов... Вот поссорились из-за неразорвавшегося снаряда, который нашел один из них... Они играют на фоне пушек, направленных в их сторону... Начинается обстрел — дети укрываются в канаве. А когда становится тихо, они вылезают на поверхность и начинают искать своего приятеля. Того, который нашел снаряд. Они видят кругом много таких же снарядов, начинают их подбирать, забыв о пропавшем мальчике. Но потом вспоминают о нем, и, наконец, находят. Он все еще лежит на земле. Ему говорят: «Вставай, все кончилось!» Но он не встает. Он убит! Что здесь можно добавить? Наверное, и не надо ничего добавлять. Дети, играющие настоящим оружием. Дети, которым постоянно угрожает смерть. Разве существует этому оправдание?!

Ира. Такие фильмы любого из нас волнуют, потрясают даже. Можно слышать о событиях в мире по радио, узнавать из газет. Но фильм может заставить взглянуть на то, что уже известно, по-другому, может заставить тебя глубоко сопереживать горю людей, которых никогда не встречал, не видел раньше... А

«Последняя скачка»
(Югославия),
режиссер Йован Ранчиц



теперь — вспоминаешь и думаешь о них...

Катя. Зла и несправедливости еще много в мире, много и горя. Помнить об этом обязательно нужно...

Ира. Мне хочется сказать и о другой части программы. На детском фестивале было много веселых фильмов, фильмов-сказок, они смотрелись очень хорошо. Например, голландская картина «Мартин и волшебник»; Барту Хабриелсу, снявшемуся в ней, мы дали приз «за лучшее исполнение роли мальчика». В фильме очень много самых невероятных приключений и много уморительных эпизодов. Мальчика Мартина приглашают сниматься в кино, сыграть сказочного принца, побеждающего дракона. Это — фантазия. Но и в настоящей жизни с Мартином случаются фантастические происшествия. Он встречает таинственного незнакомца, мага, который прячет у себя мальчика-индейца, тоже умеющего делать разные «колдовские» фокусы. Мартин выручает мальчика. А в конце картины родители Мартина видят его на экране. Все в фильме весело,

живо, чудесные события похожи на правду, а добрые намерения героев превращаются в добрые дела. Интересно и радостно смотреть такую картину.

Или — английский фильм «Электрический эскимос», он такой оригинальный и такой смешной, что мы весь сеанс хохотали просто до слез, из-за хохота с экрана иногда ничего слышно не было.

Катя. Правильно, смешно было невероятно. Но я, скажу честно, не очень люблю такой юмор, когда все построено на трюках: кто-то падает, кого-то по голове стукнули... А смысла мало.

Корр. «ИК». Разве в этом фильме нет никакой идеи?

Катя. Кроме разных смешных моментов, ничего нет.

Корр. «ИК». А тебе как показалось, Игорь?

Игорь. В интервью режиссер «Электрического эскимоса» говорил, что его фильм сатирический. Сейчас в западных странах энергетический кризис, и появилось много изобретателей,

которые придумывают новые способы добывать энергию. А всякие дельцы хотят воспользоваться кризисом, чтобы нажиться. В «Электрическом эскимосе» главный персонаж — фантастический мальчик, «вырабатывающий» электричество, ученые-полярники привезли его откуда-то с Севера. Правая рука у него «плюс», а левая — «минус», когда он их сводит, возникает электрическая дуга. Он может заряжать аккумуляторы и заставлять крутиться электромоторы. Поэтому его и хотят похитить промышленники, чтобы использовать как дешевый источник энергии, которой не хватает. Так что Фрэнк Голдвин, режиссер, вроде был прав, когда говорил о сатирическом замысле. Но мы смотрели его картину как комедию, в которой не сатира, а юмор. Лондонские ребята помогают «электрическому эскимосу» уйти от преследователей, с этим связано множество комических ситуаций. Это добрый и веселый фильм. Такие картины тоже нужны и интересны. Но сатиры я там не нашел.

Корр. «ИК». «Мартин и волшебник», «Электрический эскимос» — это современные сказки, где все, как и полагается в сказках: добрые люди борются против злых и добро обязательно побеждает, как в жизни. На детском фестивале показывалось немало других картин, более серьезных, где ставятся и решаются трудные жизненные вопросы. Но ведь и эти фильмы сделаны для детей, для подростков. Как вы думаете, за какими детскими фильмами в этой связи — будущее?

Ира. За самыми разными.

Игорь. Да, и я так считаю. Сказка всегда останется. Дети не могут без сказки. А юмор, веселая комедия необходимы всегда, в любом возрасте. Приключения на экране — разве без них можно представить себе детское кино! Поэтому нужны и развлекательные, и комедийные детские ленты, и фильмы-сказки. И еще, конечно, умело сделанные картины, которые могли бы дать нам первое представление о сложных проблемах, которые есть в жизни. Короче говоря, не нужно никаких «или-или». Фильмы нужны всякие...

Катя. Наверное, так будет всегда. Даже через много-много лет, скажем, через тысячу лет,

когда жизнь очень изменится, в искусстве все равно будут создаваться и развлекательные, и очень серьезные вещи. К тому времени у людей появится множество всяких увеселений, кроме кинематографа. Но у них будут и свои трудности, свои проблемы, хотя они и сделаются другими... А кино, например, станет очень важным средством знакомства с прошлым, с историей, с нашим временем. Может быть, кого-то заинтересует и то, как работало наше детское жюри на фестивале 1979 года...

Ребята смеются.

Корр. «ИК». Что ж, вернемся к вашей работе. Взрослое жюри один из главных своих призов присудило югославской картине «Последняя скачка». Как отнеслись к фильму вы?

Игорь. В общем, он всем понравился. Не настолько, однако, чтобы отмечать его особо. Фильм — о сложных взаимоотношениях детей и родителей, о дружбе ребят, о том, как они любят животных. У мальчика, главного героя, родители разошлись. Отец мальчика — жокей, от него и сыну передалась страсть к лошадям. Мать вышла замуж снова и не разрешает сыну встречаться с отцом. А мальчик любит отца, ему нравятся лошади, ему хочется бывать на ипподроме. Материнский запрет доставляет ему массу огорчений. Отчим понимает мальчика лучше родной матери, помогает ему. Вместе со своими товарищами главный герой спасает старого коня Зимзелена, которого хотели отправить на бойню, и после выигрывает с ним приз на «скачках ветеранов». У фильма благополучный и справедливый финал. И действие его увлекает. Он учит хорошему, но все-таки в нем чего-то недостает...

Катя. Может быть, прочувствованности?

Игорь. Пожалуй, именно так. Вот, например, с картины «Белый Бим — Черное ухо», которая тоже — о любви человека к животным, о преданности, о доброте, все выходят из зала со слезами на глазах. «Белого Бима...» невозможно смотреть равнодушно, там есть настоящая глубина, сила переживаний. А в «Последней скачке» много поверхностного, непрочувствованного, что ли...

Почти то же самое можно сказать и о двух фильмах с поразительно совпадающими сю-

«Большое путешествие
Болека и Лелека» (Польша),
режиссеры
Владислав Негребецкий
и Станислав Дульц



жетами — об американской «Карусели» и бельгийском «Забытом зонтике». В обеих картинах старый, одинокий человек подружился с ребенком: в первом случае — с мальчиком, во втором — с девочкой. Ясно, что авторы хотели сказать, как плохо человеку быть одиноким, как это тяжело и неестественно. Но получилось это у них чисто назидательно, они не достигают своей благородной цели.

Катя. В фильме, как я думаю, всегда должно быть что-то поначалу неясное, в чем хочется разобраться самому. А если с самого первого эпизода все понятно и дальше раздумывать не о чем, да и никаких причин волноваться нет — тогда становится неинтересно. Мне, к примеру, скучно было смотреть наш фильм «Похищение скакуна», хотя по жанру это — приключенческая лента.

Игорь. Дело происходит в Средней Азии, во время гражданской войны. На экране — и перестрелки и погони. Снята картина очень красиво. Горы, пустыня. Раньше я даже не думал, что пустыня может быть такой красивой. Но в фильме очень мало своего, мало такого, с чем не встречался в других фильмах с похожим сюжетом.

Ира. Буквально с первых кадров можно сказать: этот человек — хороший, а тот — плохой, этого под конец убьют, а другой останется в живых. Ход основных событий тоже угадыва-

ется с самого начала. Интерес к ним поэтому быстро пропадает.

Корр. «ИК». В программе советских фильмов были еще две картины: «Шла собака по роялю», о ней мы уже говорили, и два выпуска киноальманаха «Ералаш». «Ералаш» получил у вас приз «за самый веселый фильм»...

Игорь. Картину «Шла собака по роялю» мы тоже отметили: Даша Мальчевская получила приз детского жюри «за лучшее исполнение роли девочки». О фильме «Шла собака по роялю» уже очень много писали, что-то новое я добавить не сумею. Скажу только, что у «Ералаша» был более тесный контакт с залом. Полный контакт и полное понимание.

Катя. В этом смысле «Ералаш» — исключительная работа, да и в других отношениях она необычна. Короткие, четкие сюжеты. Недостатки там высмеивают весело, никаких нотаций не читают. Все доходчиво и конкретно. И юмор настоящий, заразительный.

Ира. «Ералаш» еще и потому нравится всем ребятам, что он — про жизнь, которую мы все прекрасно знаем. Это наша жизнь. В школе, дома, во дворе. Это рассказ и про меня, и про тебя, и про каждого из нас. Узнаешь себя, своих друзей, свои промахи и недостатки.

Игорь. Каждый номер «Ералаша» смотришь с удовольствием по несколько раз — и в ки-

нотеатре и по телевизору. И все равно смеешься всякий раз! Присуждая этому фильму премию, мы не спорили и не сомневались в правильности своего выбора. На фестивале демонстрировалось много веселых картин. Но далеко не все из них зал принял с таким полным и абсолютным, единодушным одобрением.

Корр. «ИК». Как мне известно, вы единогласно решили дать первую премию «за лучший мультипликационный фильм» кубинской ленте «Эльпидио Вальдес» режиссера Хуана Падрона. Что вас больше всего в ней привлекло?

Игорь. Довольно редко случается, чтобы мультипликация была посвящена важному историческому событию. «Эльпидио Вальдес» рассказывает о борьбе кубинцев за независимость в прошлом веке. Ведь это такая серьезная тема! А авторы картины не побоялись за нее взяться — и получилось необыкновенно захватывающее зрелище. Никто из нас ничего подобного прежде не видел. За этих рисованных героев мы волновались и переживали так, как если бы они были живыми людьми.

Катя. Мы все знаем принцип мультипликации, способ, каким делают такие картины. Они более условны, чем игровые фильмы. «Эльпидио Вальдес» смело совмещает условность и реальность. Получается новая жанровая разновидность. Историческое событие сохраняет свой смысл, но форма, в которой оно подается, является очень доступной, а комедийные приемы, которые есть в этом фильме, еще больше подогревают интерес к нему. Есть люди, которые не любят жестокости на экране, им трудно смотреть некоторые фильмы о войне. А вот картину вроде «Эльпидио Вальдеса» с удовольствием посмотрят, как я уверена, все без исключения. Она и интересная, и познавательная, и веселая одновременно.

Ира. Второй приз за мультипликацию мы дали польскому фильму «Большое приключение Болека и Лелека». Мы все давно следим за приключениями героев этой серии. Их в нашей стране знают и любят все ребята. Но раньше мы видели их только в коротких телевизионных лентах, которые длятся минут

пять. А фильм на целый час, показанный в конкурсе, — совсем другое дело! География путешествий Болека и Лелека расширилась; проводя с ними так много времени, мы по-новому взглянули и на их приключения, и на них самих.

Корр. «ИК». Ну и как, ваши старые друзья выдержали такую проверку?

Ира. Да, вполне.

Корр. «ИК». А какие еще мультипликационные ленты вам запомнились?

Катя. Японская — «Дикая роза» и испанская — «Быть друзьями». У них очень похожие сюжеты. И там и там два солдата двух враждующих держав подружились. Им война ни к чему — только мешает быть друзьями. Сюжеты обоих фильмов, как я сказала, одинаковы, кроме финалов, а вот по настроению они разные. Японский фильм — грустный, меланхоличный, а испанский — более живой, эмоциональный. В «Дикой розе» один солдат погибает, а другой, закончив службу, едет к себе на родину. «Быть друзьями» кончается тем, что всем осточертевшего генерала, который постоянно призывает к войне, солдаты общими силами заталкивают в пушку и выстреливают им...

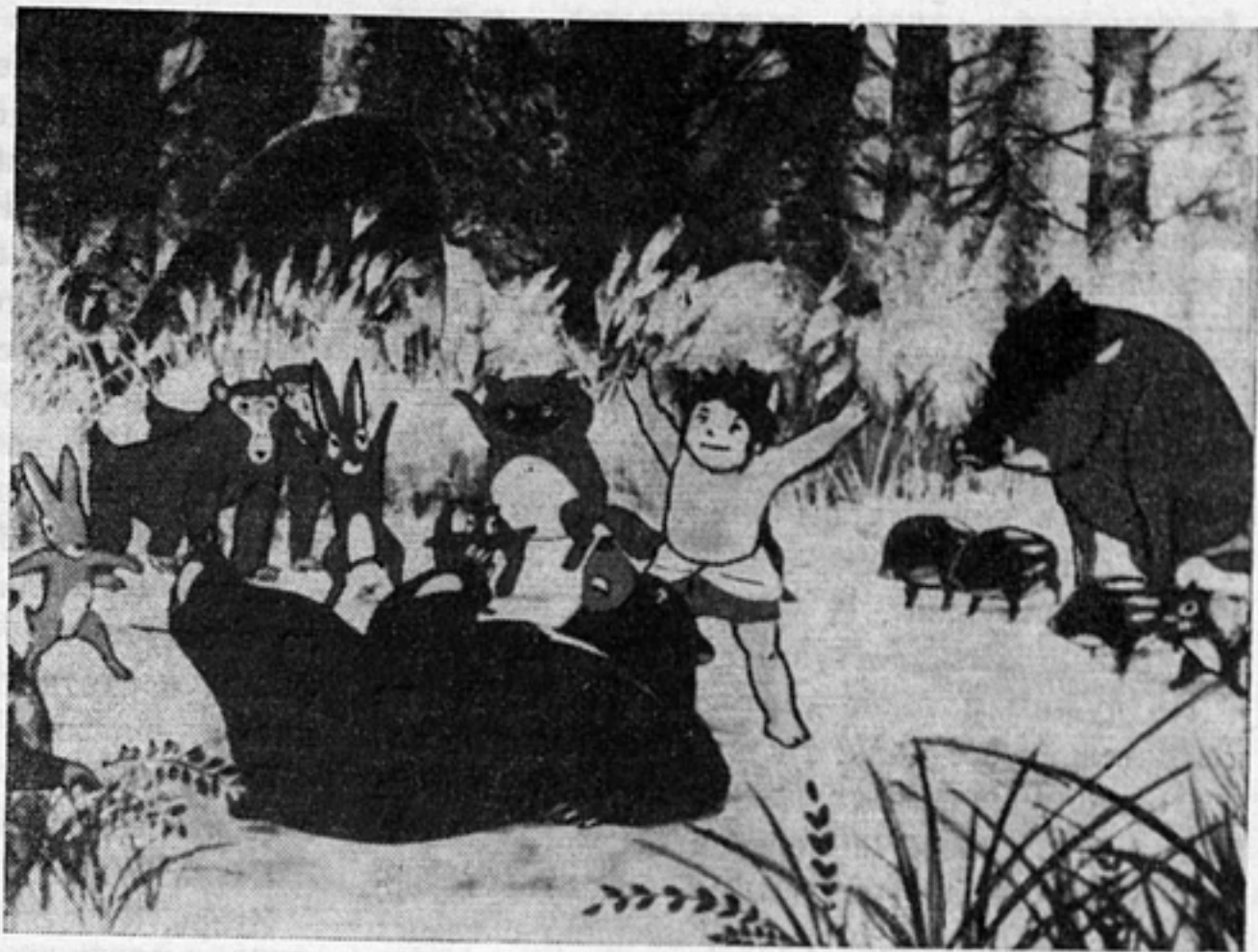
Игорь. В испанском фильме еще и куклы бесподобные, один их вид настраивает на оптимистический лад!

Ира. И в венесуэльской картине «В зоопарке», про взбунтовавшихся зверей, — тоже великолепные куклы.

Катя. Еще нам всем понравился болгарский рисованный фильм «Прелюдия» режиссера Пройко Проjkова. О первобытных временах. Вместо того чтобы добывать пищу, как все, герой картины танцует чечетку, повторяя звук разбиваемых костей, и это занятие поглощает его целиком. Родители в ужасе, они просто не знают, что с ним делать. Несут к каменному идолу — не помогает!.. Тогда его бросают в пещеру, где собраны другие «бесноватые»: один что-то рисует на стенах, другой возится с добытым им огнем, третий сделал странный музыкальный инструмент из костей животных и увлечен игрой на нем...

Корр. «ИК». Так в чем же смысл картины?

«Таро — сын дракона»,
(Япония),
режиссер
Кириро Ураяма



Катя. Во все времена появлялись люди, которых современники не могли понять. Они были странными, не похожими на других. Они опережали свое время. Благодаря им и их «странностям» человечество развивалось, быстрее двигалось вперед. Они были необходимы истории. Может быть, я неудачно сказала, но, как я понимаю, «Прелюдия» — это фильм о вечном творческом начале в человеке.

Корр. «ИК». Вы еще ничего не говорили о японском мультипликационном фильме «Таро — сын дракона», получившем Серебряный приз взрослого жюри, и о французской картине «Необыкновенные приключения барона Мюнхгаузена», которому вы дали приз «за лучшую сказку».

Игорь. У нас уже шли такие фильмы, как «Таро — сын дракона». Он похож на японские полнометражные мультипликации «Кот в сапогах» и «Али-баба и сорок разбойников». Сюжет другой, но изобразительная манера та же — яркая, красочная. События развиваются стремительно. Есть и юмор. Все персонажи ясны, как и мысль авторов. От зрителя не требуется раздумий — в конце ему «зачитывают» мораль...

Ира. Главный герой, японский малыш Таро,

получивший от демона нечеловеческую силу, путешествует, разыскивая свою мать, которая давно превратилась в страшного дракона. Таро проходит много дорог, совершает подвиги. Он не только сражается с бесами и демонами, но и засекает поля рисом, выращивает урожай... Совершив свой главный подвиг, спасая людей от голода, он возвращает своей матери ее прежний облик. Когда он ее встретил, мать Таро была отвратительным чудовищем, на ней лежало проклятие. Но Таро не отвернулся от нее. Мне фильм напомнил «Аленький цветочек» и этим очень понравился.

Игорь. Все же он несколько однообразен, и нового в нем мало.

Корр. «ИК». А чем вам понравились «Необыкновенные приключения барона Мюнхгаузена»?

Катя. Великолепный мультфильм! Он так изящно и красиво нарисован, что просто одно удовольствие его смотреть. Хотя, откровенно сказать, я ждала большего от экранизации книжки, которую очень люблю. «Барон Мюнхгаузен» — чуть ли не первая моя книжка в детстве. В фильме появились какие-то остроты из современности, которых в книге не было, и вообще на экране много отклонений от

ее сюжета. Это меня немного разочаровало. Но все равно картина достойна самой высокой похвалы.

Корр. «ИК». Вы, ребята, наверное, уже очень устали. Но все-таки ответьте на наши последние вопросы. Каким вам хотелось бы видеть детское кино? Что вы можете пожелать фестивалю фильмов для детей, который состоится в Москве через два года?

Катя. Для детей нужно делать больше фильмов, в которых бы они узнавали себя. Тогда они будут чаще раздумывать над тем, как они поступают. И детское кино непременно должно быть доступным по форме.

Но нужны и такие картины, в которых не обязательно все роли, то есть все главные роли, отданы детям. Вот, например, «Неуловимые мстители»: основные персонажи этого фильма — уже далеко не дети, а успех был исключительный у всех ребят, начиная с самых маленьких. Ребятам нравятся фильмы на сюжеты из истории, картины о путешественниках, изобретателях... И конечно, в детском кинематографе просто необходимы фильмы, которые учили бы любви к природе, ко всему живому. Такие, как «Белый Бим Черное ухо».

Игорь. Мне очень нравятся все картины Станислава Ростоцкого.

Катя. Хорошо, что телевидение показывает такие серии, как «Лесси», «Флиппер». Их смотрят в основном маленькие телезрители, и незаметно для себя, они начинают лучше понимать красоту природы.

Игорь. Хочется, чтобы детское кино было разнообразнее. Чтобы фильмы задумывались и делались с учетом интересов разных возрастов.

Иногда детский фильм пытается разговаривать со своим зрителем упрощенно, как бы подлаживаясь под его восприятие. Это неправильно.

Корр. «ИК». А как вам кажется, стоит экранизировать книги из серии «Жизнь замечательных людей»?

Игорь. Обязательно стоит! Хочется увидеть, какими они были, выдающиеся люди прошлого. Мне вот было бы очень интересно встретиться на экране с героями освободи-

тельной борьбы в других странах, с Симоном Боливаром или Че Геварой.

О следующем детском фестивале. Пусть там будет не 32 страны, как было на этот раз, а гораздо больше. И пусть в конкурсе участвуют картины самых разных жанров. Такие, с которыми захочется поспорить, — тоже.

Ира. А детское жюри, по-моему, должно быть более многочисленным и состоять не из одних только восьми-девятиклассников.

Катя. Нужно, чтобы у жюри было больше возможностей отметить картины разных видов.

Игорь. Правильно. У нас, например, не было специального приза за документальный фильм, и картину «Глазами детей» мы наградить не смогли.

Корр. «ИК». А хотелось бы вам снова оказаться в жюри детского фестиваля?

Катя. Хотелось бы...

Игорь. Конечно...

Ира. Да, очень...

Вряд ли кто-нибудь из тех девяти мальчиков и девочек, которые составили детское жюри XI Московского фестиваля, попадет в состав жюри следующего смотра. Пройдет два года. Одни закончат школу. Других в дни фестиваля может просто не оказаться в Москве... Но не это главное. Четырнадцать фестивальных дней, прожитых ими на одном дыхании, не изгладились у них из памяти и, наверное, не забудутся никогда. Для них, как и для многих юных зрителей фестиваля, он стал и радостным праздником, и своего рода школой. Встречей с ярким и добрым, честным и мужественным искусством, проникнутым заботой о самом драгоценном достоянии человечества, о его будущем — о детях. А на XII Московском фестивале такая встреча произойдет вновь, и мы заранее желаем ей успеха.

Редакция выражает признательность руководству московского Дворца пионеров за помощь в организации этого материала.

«...Свое неповторимое слово»

Ежи Кавалерович

«Кино — это целый мир»

Лично для меня пребывание на XI МКФ в Москве было отмечено событием, доставившим искреннюю радость и глубокое удовлетворение: я оказался в числе кинематографистов разных стран, удостоенных Юбилейного почетного приза, учрежденного в честь 60-летия советской кинематографии. Получить эту награду мне было вдвойне приятно: с кинематографом Советского Союза, со многими из его выдающихся мастеров меня связывает давняя и крепкая дружба, я высоко ценю достижения советских режиссеров, как классиков киноискусства, так и своих современников, накопленный ими опыт оказал влияние и на мои собственные творческие искания; во-вторых, мне представляется весьма знаменательным сам факт учреждения такой награды в юбилейный для советского киноискусства год: тем самым, на мой взгляд, подчеркнута связь кинематографа Страны Советов с прогрессивным киноискусством всего мира, с развитием мировой художественной культуры, движение которой немыслимо без взаимообогащения отдельных национальных культур и обмена подлинными художественными ценностями.

Приглашение участвовать в работе жюри XI Московского международного кинофестиваля я принял с огромной радостью. И в силу того, что я с глубоким уважением отношусь к московским кинофорумам, отличающимся подлинным демократизмом, представитель-

ностью, серьезностью своих устремлений. И еще потому, что нынешний фестиваль — фестиваль особый. Он проходил в год знаменательного юбилея советского кино, который все прогрессивные кинематографисты мира отмечали как большой и радостный праздник.

Кинематограф — искусство молодое. И я убежден, что в становлении его как искусства в том, что кино обрело свой язык, свой способ отображения жизни, заслуги советских мастеров экрана невозможно переоценить. Мне представляется глубоко символичным, что нынешняя встреча представителей прогрессивного кинематографа в Москве началась с премьеры фильма «Да здравствует Мексика!» Сергея Эйзенштейна, Эдуарда Тиссе и Григория Александрова. Эта премьера состоялась через полвека после завершения съемок: случай, беспрецедентный в мировой практике. И этот пример стал ярким свидетельством возможностей кинематографа, искусства, казалось бы, жестокого, неумолимого: творения его принято считать недолговечными, быстро устаревающими. Но вот мы увидели картину «Да здравствует Мексика!» и еще раз убедились, что, когда камера в руках больших художников, такой опасности не существует: произведение, созданное настоящим мастером, неподвластно быстротекущему времени, оно не теряет свою силу, оставаясь всегда нужным и интересным людям.

Конечно, для создания таких шедевров совершенно недостаточно даже высочайшего мастерства. Только точная и четкая политическая и нравственная позиция авторов определяет глубину проникновения в реальную жизнь и ее проблемы, и именно это позволяет затронуть умы и души зрителей, иначе говоря, гарантирует успех фильма, его «долгий век».

Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко — эти гениальные художники останутся навсегда в истории мирового кино не только как великие мастера, познавшие все тайны ремесла и создавшие свои «тайны» — их и сегодня пытаются постигнуть новые и новые поколения кинематографистов, — но и как люди активной гражданской позиции, зрелых политических

взглядов. Именно это позволило им не просто поднять кинематограф до высот таких классических искусств, как живопись, театр, литература и музыка, но и сделать его самым массовым, наиболее сильно воздействующим на аудиторию видом искусства. После них, мне думается, кинематограф уже просто не имеет права на бездуховность, не имеет права быть пустым развлекательным зрелищем.

Мощное влияние советских мастеров экрана на мировой кинопроцесс несомненно и неоспоримо. Уже здесь, в Москве, мы беседовали с моим коллегой по работе в жюри — Джузеппе Де Сантисом, одним из виднейших представителей итальянского неореализма. И он мне сказал, что неореализм, по его глубокому убеждению, был бы невозможен без опыта советского кино. А ведь речь идет о наиболее интересном и плодотворном течении мирового прогрессивного киноискусства, о целой художественной школе в послевоенном западном кинематографе.

Разумеется, я не могу не сказать и о влиянии советского кино на мое собственное творчество, о чем уже упомянул вначале. Например, в фильме «Целлюлоза» достаточно зримо прослеживается переключка с выдающимся произведением киноискусства — трилогией о Максиме. Однако влияние лучших советских картин на мое творчество глубже, ибо оно многообразно, многоформно. Так что мне самому трудно с полной четкостью его охарактеризовать, хотя я постоянно его ощущаю.

В послевоенный период творческое содружество советского и польского кино крепло и развивалось. Как подлинные откровения были приняты нами, польскими кинематографистами и самым широким польским зрителем, фильмы «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Летят журавли». Лично меня в этих картинах поразило даже не мастерство их создателей, хотя я ему и отдавал должное, а та доброта, тот могучий заряд гуманизма, который был заложен в эти произведения (и очень точно был прочувствован зрителями во всем мире). Пройти такую страшную и жестокую войну, видеть смерть, голод, разруху и рассказать обо всем этом без ожесточе-

ния — на это способны люди, которых можно было бы убить, но не победить, люди, которые знали, ради чего они воевали; их идеалы были сильнее страха.

Затем были такие фильмы, как «Председатель», «Твой современник», «Отец солдата», «Девять дней одного года», «Обыкновенный фашизм»... Обо всех этих лентах я не могу вспоминать без волнения и без горячей благодарности их создателям за то, что они принесли в мир свою высокую правду. Список достижений советского кинематографа я легко бы мог продолжить, но, наверное, суть не в полноте этого списка.

Перед кинематографом сегодняшнего дня, впитавшим в себя опыт прошлых удач, стоят серьезнейшие проблемы. Я остановлюсь на двух из них.

Есть такой афоризм, если не ошибаюсь, американского киноведа Джея Лейды: кинематограф — это первое производство, которому потребовались художники, и первое искусство, которому потребовались бизнес и техника. Сейчас я остановлюсь на технике. Технические возможности кинематографа за последние годы возросли многократно. Стереорезографическое изображение, кинематографический звук, великолепная цветопередача, новейшие методы комбинированных съемок; в самом разгаре, особенно в Советском Союзе, находятся опыты по созданию голографического кинематографа. До него пока дело не дошло, но и освоенных новинок техники в кино столько, что иные, несомненно талантливые, режиссеры, мне кажется, излишне увлекаются ими. Как самый свежий и, наверное, самый яркий пример тому я могу назвать показанный в Москве только что заверченный фильм американского режиссера Фрэнсиса Копполы «Апокалипсис наших дней». Поразительны по силе воздействия на зрителя сцены вертолетной атаки, ночного боя на мосту и многие другие. Этот идущий словно отовсюду звук, эти ярчайшие краски, этот динамичный монтаж — все меня потрясает. Но вот погас экран, и я задумался: а не слишком ли много изыска, не слишком ли много идет от техники и не давит ли эта техника на меня, зрителя, на-

столько, что я уже не могу разглядеть содержание. Как говорится, слишком хорошо — тоже не хорошо, излишняя зрелищность часто «работает» сама на себя, а не на идею произведения.

Разумное использование технических достижений кинематографа, в центре которого, на мой взгляд, всегда должен оставаться человек, людские судьбы, — вот что меня заботит. К сожалению, именно гуманистическое содержание сегодня все чаще и чаще выхолащивается в произведениях западного кино. И это — большая опасность для искусства.

Вторая проблема, о которой я хотел сказать, существует в каждом национальном кинематографе. Это проблема «смены поколений», проблема прихода молодых творцов. За сравнительно недолгую историю кино смена поколений кинематографистов, так уж случилось, происходила на фоне мировых катаклизмов. Первая мировая война, Октябрьская революция в России — кино становится подлинным искусством, отображая события этих лет. Вторая мировая война — пережившее ее молодое поколение пытается осмыслить ее причины и ее уроки. Так рождается целая генерация известных ныне мастеров экрана, создавших значительные, потрясающие своей суровой правдой произведения киноискусства.

Сегодня мы, к счастью, не имеем катаклизмов такого масштаба. В нашу профессию приходят люди, не слышавшие взрывов, не смотревшие смерти в глаза. Что, кстати, не делает их приход в искусство кино безболезненным или легким. Мир стал сложнее, и осмыслить его таким, отобразить его в искусстве во всей полноте и многогранности предстоит молодым. Мне, режиссеру старшего поколения, одной из важнейших задач представляется помощь молодым кинематографистам в их трудном пути к высотам мастерства. Путь этот каждый проходит сам, но помощь старшего еще никому не мешала.

Присуждение Золотого приза XI Международного московского кинофестиваля работе молодого польского режиссера Кшиштофа Кесьлевского «Кинолюбитель» чрезвычайно меня порадовало.

Радует меня и очевидный прогресс молодого киноискусства развивающихся стран. Их кинопродукция как никогда широко представлена на московских киносмотре, каждую их удачу в Москве принимают тепло, как победу. В самые ближайшие годы, я уверен, следует ждать ярких и самобытных фильмов не только от молодых режиссеров стран с традиционно сильной кинематографией, но и от представителей государств и целых континентов, где кино делает свои первые значительные шаги.

Варшава

Христо Христов

Двигаясь от факта к обобщению...

...Конечно, все в жизни непросто... Казалось бы, путь, призвание определились, выбраны не случайно, хотя и не сразу. Впрочем, я не считаю потерянным для себя то время, которое отдал медицине, всерьез собираясь стать врачом. Заядлым кинозрителем я был с детства. И мальчишкой в своем родном городе Пловдиве впервые посмотрел фильмы, созданные в Советском Союзе. Один, другой, третий... Советских картин на болгарских экранах в довоенные годы было очень немного, но кое-что просачивалось. Впрочем, в таких случаях перед входом в кинотеатры рекламные афиши пересекала предостерегающая надпись: «Аплодисменты запрещены». Мы, подростки, конечно же, не просто ходили, а рвались на советские фильмы и аплодировали матросам с «Потемкина» и своим сверстникам из «Путевки в жизнь»; глубоко в сердца наши запала мелодия гармошки, что летела с высокого обрыва в воду, вырванная из рук балтийского революционного моряка выстрелом озверелого белогвардейца... Нередко мы становились свидетелями того, как полиция арестовывала зрителей, горячо приветствовавших героев советского кинематографа. И это только еще больше разжигало наш интерес,

нашу преданную любовь и уважение к киноискусству, которое представляло собой грозную опасность для властей старой Болгарии.

В те далекие годы я и не предполагал, что когда-нибудь стану причастен к кинематографу. Но я воспитывался им, жадно впитывал в себя все то революционное, новое, страстное, гуманистическое, что несли ленты советских режиссеров, ставшие золотым фондом мирового кино.

Отчего я сейчас вспомнил об этом? Конечно же, в первую очередь потому, что был в Москве в замечательные, праздничные, солнечные дни, когда советское кино отмечало свое 60-летие. И потому, что именно в эти дни я с трепетом и волнением, которое не в состоянии передать и сейчас, ждал, как примут зрители и жюри XI Московского международного кинофестиваля мою новую работу — фильм «Барьер», снятый по превосходной повести талантливейшего писателя Павла Вежинова, известность которой умножало мою ответственность. Есть и еще одно обстоятельство, в силу которого я возвращаюсь к тем временам, когда началось мое приобщение к искусству через знакомство с шедеврами советского кино: среди причин, окончательно определивших мое призвание, была школа, пройденная на «Мосфильме», куда я приехал в 1966 году, уже сорокалетним театральным режиссером и художником, окончив Институт театрального искусства (ВИТИС) в Софии и проработав не один год на профессиональной сцене.

Творческое объединение «Мосфильм», куда я попал, — так счастливо сложилась моя судьба! — возглавлял Михаил Ильич Ромм. Под его руководством, постоянно обращаясь к помощи этого выдающегося режиссера и тактичного, доброжелательного, отзывчивого и требовательного педагога, работали молодые кинематографисты; роммовское объединение свело меня с такими прекрасными мастерами, как Марлен Хуциев, работавший тогда над «Июльским дождем», и Андрей Михалков-Кончаловский, чьи фильмы мне нравились безоговорочно, начиная с короткометражки «Мальчик и голубь»... И вот в дни XI МКФ

в Москве я с нетерпением ждал встречи с новой картиной моего друга — с «Сибирядой». И вышел после просмотра, потрясенный силой, смелостью, мощью, масштабом его таланта, его умением на фоне грандиозных исторических событий так ярко, объемно, психологически тонко раскрыть неповторимость человеческих судеб и характеров, способностью передать с экрана подлинную остроту самых жгучих проблем сегодняшней действительности. Я уверен, что каждый зритель «Сибиряды» уйдет из зала взволнованным...

А ретроспектива советского кино — всего шесть фильмов из великого множества, показанные во время фестиваля в Белом зале Дома кино! Они принесли не только радость встречи с советским киноискусством, но вызвали в памяти и те минуты, когда я увидел эти ленты впервые. Так было не только со мной и не только с моими коллегами — кинематографистами. Любовь к советскому кино пронесли через всю жизнь тысячи людей самых разных профессий. Недаром многие из тех, кто в дни борьбы с фашизмом сражался в Сопротивлении, в партизанских отрядах, выбирали себе подпольные имена, псевдонимы из любимых советских фильмов. Так, например, очень известный наш киносценарист Христо Ганев (автор сценария к фильмам «Как молоды мы были» и «Бассейн», отмеченных высокими призами Московских кинофестивалей) в партизанах назывался Колькой — по имени одного из героев ленты Николая Экка «Путевка в жизнь».

Чем для меня лично стал советский кинематограф? Критерием творчества — гуманного и гражданского. Точкой отсчета в собственных поисках. Камертоном истины... Я даже затрудняюсь выделить несколько особенно дорогих для меня советских фильмов, в том числе и последних лет. Очень многие по-настоящему дороги и близки — «Белорусский вокзал» и «Премия», «Двадцать дней без войны» и «Калина красная», «Древо желания» и «Неоконченная пьеса для механического пианино», фильмы Бондарчука, Кулиджанова, Ростюцкого, Алова и Наумова, Таланкина, Тарковского, Иоселиани, Панфилова...

Смотришь — и веришь от начала до конца. Разные сюжеты, разные судьбы, разные интонации и авторские манеры. Но — повторяю! — смотришь и веришь от начала до конца, испытывая волнение, сопереживание героям. Ощущая внутреннее родство с художниками, которые ведут непрерывный и беспокойный поиск в откровенном разговоре со зрителем о самом главном, о самом современном и вечном. «Вечном», которое всегда современно, если предметом исследования становится не просто факт как таковой, а явление или судьба, решенные в аспекте философском, нравственном. Есть такое неправильное мнение, давно уже отвергнутое теоретически, но в практике еще неизжитое: современность — это самый факт, выхваченный из сегодняшнего дня. Или фон, на котором развиваются события. Нет, ни факт без осмысления, ведущего к обобщению, ни самый что ни на есть сиюминутный «всамделишный» фон — это еще не современность. Это лишь чисто внешний ее признак. Повод, информация к размышлению. Вот как ею умело распорядиться, чтобы из факта быта вырос факт, целостно и всесторонне осмысленный искусством, — в этом вечный вопрос, дающий художнику простор для решений и поисков независимо от материала, взятого за основу будущего фильма. Иначе — подтасовка, обман, «декорация». Это никому не нужно, и прежде всего — зрителям. А ведь мы создаем картины для зрителей и стараемся делать их так, чтобы каждый из них открывал в фильме что-то жизненно важное для себя — самого себя, мир в себе и себя в мире. Высокие слова? Нет, программа. А иначе зачем вообще приходить в искусство, если ты хочешь повторять найденное другими и не искать — порой мучительно — свое?

Мне нередко задают конкретные вопросы, но при этом, как мне кажется, неправильно расчленяя их на составные части: «В чем вы видите современность? В чем вы видите социальность фильма? В чем основа вашего личного подхода к будущему фильму?» И, словно суммируя все: «В чем вы видите смысл вашей работы в кино?» Я отвечаю

обычно так: основа моих фильмов — морально-нравственная проблематика, внесоциальной она быть не может (вне социального начала вообще нет искусства), критерий подхода — предельная искренность и психологизм. Тяга к сильным человеческим страстям. Так было начиная от дебютной моей картины «Иконостас», поставленной совместно со старшей нашей философской мультипликационной притчи Тодором Диновым, и кончая «Барьером». Так будет и в новой моей ленте, к съемкам которой я только что приступил. Этот фильм называется «Грузовик». Не правда ли, самое прозаическое название? Оно, вероятно, настраивает на нечто бытовое, связанное с каким-то конкретным фактом. Совершенно верно. В основе сценария — конкретный факт. Несколько случайных попутчиков — так уж произошло! — должны доставить в отдаленный поселок тело погибшего человека, чтобы родственники его похоронили. У каждого из сидящих в машине куча собственных дел, которые кажутся им самыми неотложными. Оттяжка времени их раздражает, бесит, им неинтересна судьба погибшего, их волнуют только собственные заботы. Попутчики без конца конфликтуют, эгоизм и равнодушие определяют все их проявления, их поступки. Но... постепенно — так, во всяком случае задумано, — незаметно происходит отрезвление, переоценка ценностей, ссоры неожиданно преобразуются в человеческие, доброжелательные контакты. И вечная проблема жизни и смерти вольно или невольно объединяет людей, заставляет их многое пересмотреть и заново оценить самих себя. Таким образом, грузовик должен обрести некое символическое звучание — как своеобразный микромир, вместивший в себя очень важные проблемы человеческого бытия.

Мне говорят: «Ваши фильмы очень разнятся по жанрам! Не противоречит ли это вашему кредо — поискам острой психологичности в исследовании характеров?» Нет, не противоречит. Что же касается жанра, то его определяет сам литературный материал. В одном случае — это близость к исторической фреске («Иконостас»), в другом — к ге-

роической хронике («Наковальня или молот»), в третьем и четвертом — к бытовой драме с большим внутренним трагедийным накалом («Последнее лето», «Дерево без корней»), в пятом — камерная «лирическая» драма, каковой может показаться на первый взгляд картина «Барьер».

Наше стремление решить «Барьер» не просто как необычную романтическую историю любви, мне кажется, очевидно. Мы с драматургом Павлом Вежиновым, с замечательным советским актером Иннокентием Смоктуновским и одаренной дебютанткой Ваней Цветковой хотели в камерном жанре создать страстный фильм о проблеме нравственного идеала, о борьбе за высокое горение человеческой души, о пронзительной силе истинной духовности, на которую способен далеко не каждый. И еще одна важная проблема стояла перед нами в «Барьере» — мы выступали против любых форм потребительства, которые, увы, еще достаточно прочно сидят в людях. Это не просто «факт биографии» наших героев — это ракурс общественный.

Я не собираюсь сейчас делать даже краткого обзора своих фильмов. Те же примеры, которые я привел, были мне важны прежде всего в связи с разговором о том, как опыт советского кино и творческие искания моих советских коллег помогали и помогают мне в работе. От практики жизни, от содержания конкретного факта — к обобщению, размышлению, раздумью. Тем и проблем в жизни — великое множество, и, понятно, даже близкие по содержанию факты рождают произведения весьма контрастные по решению. Выразительные средства кино неисчерпаемы. Но нужно уметь распорядиться ими, наверняка зная заранее, что ты хочешь сказать людям. То есть замысел, собственная выстраданность предстоящего киноразговора, все это — та необходимая предварительная работа, долгая, напряженная, без которой нельзя, как мне кажется, подойти к камере и сказать: «Мотор!»...

...И напоследок — лирическое, личное воспоминание. Оно для меня незабываемо. Это тот августовский вечер, когда на XI Москов-

ском кинофестивале в концертном зале «Россия» показывали «Барьер». Две с половиной тысячи зрителей — это по количеству мест в зале. Но я видел, что многие стояли у стен, сидели на полу и на ступеньках, глядя на экран и слушая с экрана болгарскую речь (поскольку наушники с переводом были только на креслах) — москвичи смотрели наш фильм. Я действительно ни разу за всю свою жизнь не испытал такого счастья — счастья полного взаимопонимания, когда возникает словно бы единое дыхание с залом. Наверное, прежде всего зрителей привлекло то, что они читали повесть Вежинова. И все-таки... Они смотрели наш фильм, и я, все мои коллеги по съемочной группе, все члены делегации болгарских кинематографистов чувствовали: нас поняли именно так, как мы хотели.

Этот конкурсный просмотр дал мне такой заряд творческой энергии, дополненный и усиленный впечатлениями от фестиваля, что я знал уже наверняка: как только вернусь домой, я немедленно начну снимать новую картину. Надеюсь, что и эта лента — «Грузовик» — не оставит зрителей равнодушными. Эту надежду вселила в меня московская премьера «Барьера». То, что мой фильм был впервые показан именно в Москве, мне особенно дорого.

София

Харальд Майнке

«Московский фестиваль — хорошая школа»

Не могу не считать огромной своей удачей то, что я впервые участвую в Московском международном кинофестивале, и то, что на его экране представлены сразу два фильма, снятые мною и моими друзьями. «33 года спустя» — в конкурсе короткометражных кинолент, «Два дня в мае» — вне конкурса. Большинству моих коллег, с которыми я познакомился в Москве, наверное, даже трудно

понять, какой это успех для нашей маленькой съемочной группы...

Дело в том, что мы не совсем кинематографисты, а, скорее, полулюбители, не получающие никаких субсидий, не имеющие ни настоящего оборудования, ни павильонов и лабораторий. Просто группа друзей и единомышленников, взявшихся за кинокамеру, как берутся за оружие, не очень им владея, но оттого еще более нуждаясь в нем. И кино для нас — отнюдь не средство к существованию. Скорее, наоборот. Один из нас делает научно-популярные фильмы на промышленные темы, другой распространяет книги, я — радио- и телевизионный журналист. И почти все, что зарабатывает каждый на своей работе, мы расходуем на съемку фильмов. О доходах не думаем, ни одна из наших картин не окупила затрат. Все делаем сами. Обязанности распределились и по умению, и по душевным склонностям: кто-то держит в руках камеру, кто-то ведает звуком, я, например, занимаюсь сценариями и режиссурой. Прокатываем наши ленты не в кинотеатрах, туда им путь закрыт, а в школах, церквях, киноклубах — бесплатно. И не видим в том никакой особенной заслуги. Это наша борьба, и в ней наша жизнь.

В 1973 году я подготовил для радиостанции Гамбурга еженедельную антимилиитаристскую программу. Она понравилась многим радиослушателям, ее поддерживали политические и общественные организации, одобрили мои коллеги. И тем не менее она больше не передавалась. Эта история стала поворотным пунктом в моей судьбе. Я понял, чего стоит пресловутая «свобода мнений» в Федеративной Республике Германии. Мой друг и ближайший соавтор, пожалуй, лучший из нас профессионал, кинооператор Карл-Хейнрих Валлох снимал для телевидения этнографические фильмы и киноочерки, но придавал им отчетливую политическую направленность. Скажем, музыкальная лента о Греции рассказывала правду о режиме «черных полковников». Валлоха уволили с работы, хотя все знают, какой это талантливый и честный человек.

И тогда мы решили снимать фильмы на

свой страх и риск, потому что не видели иной возможности сообщить людям, в каком мире они живут.

Московский фестиваль для нас с Валлохом — это не только счастливая возможность показать свои фильмы широкой международной аудитории, что само по себе бесценно. Киносмотр в СССР — это прежде всего возможность поучиться стратегии и тактике борьбы за мир. Мне чрезвычайно близки слова из приветствия руководителя Советского государства Леонида Ильича Брежнева Московскому фестивалю о том, что кинематограф может и должен способствовать повышению ответственности нынешнего поколения за избавление человечества от угрозы войны. Такую задачу и ставим мы перед собой.

У себя в Гамбурге я, выходя из дома, каждый день прохожу мимо небольшого антикварного магазина. Постепенно он привлек мое внимание, и вскоре я понял, что его хозяин, бывший нацист, и по сей день поддерживает тесные связи с неонацистами, торгуя разного рода фашистской литературой, пластинками, значками и прочим, что называют у нас «коричневым мусором». В нашей стране существует закон, напрямую запрещающий такую деятельность, пресекающий нацистскую пропаганду, но он сплошь и рядом нарушается. Власти практически закрывают глаза на то, что у них под боком по дешевке продается фашистский хлам.

В это же время наши друзья-учителя рассказали нам о последовательном стремлении школьного начальства и авторов учебников для детей умалчивать о гитлеровском прошлом Германии. С нашей точки зрения, это очень опасно — не зная о трагических и жестоких ошибках минувшего, можно впасть в них снова. Учителя предложили нам свою помощь. И мы создали фильм «33 года спустя», который стал открытым и прямым обвинением властям в попустительстве неонацистам. «Долой „коричневый мусор“!» — требовали мы.

Но напрасно было бы думать, что неонацисты Гамбурга унялись после этого. Об их

новых вылазках, о росте их влияния, о контактах с офицерами бундесвера, один из которых сам вступил в неонацистскую организацию, мы рассказали в следующей ленте — «Два дня в мае». Снимать ее было непросто. Нас уже знают в городе, знают о наших убеждениях и готовности их отстаивать. Во время съемок в нас кидали стульями и пивными кружками, оскорбляли нас, угрожали физической расправой. Во время одной из уличных съемок оператор Валлох был зверски избит.

Но мы не беззащитны. Мы готовы сами постоять за себя, а главное — за нами огромное большинство наших соотечественников, не желающих, чтобы кучка сумасшедших втянула их в новую войну, из которой никому не выйти живым. Да и полиция, чьи чувства явно не на нашей стороне, вынуждена тем не менее вступаться за нас и бороться с фашиствующими молодчиками. Я был свидетелем серьезного побоища, которое неонацисты пытались устроить полиции, но получили по заслугам. Мы не бравуруем своей смелостью. Дело, которое мы делаем, не терпит мальчишества. Мы считаем, что должны проявлять разумную осторожность, поскольку наша цель — не площадные потасовки, а фильмы, несущие людям правду.

Мы познакомились здесь с кинематографистами, в которых увидели гораздо более зрелых, мужественных и последовательных борцов, чем наша съемочная группа. Я говорю здесь о посланцах Патриотических сил Чили и Организации Освобождения Палестины. Ужас и гнев охватывают, когда вдруг подумаешь, что этим скромным, честным людям, настоящим патриотам, нельзя вернуться на родину, что, снимая свои ленты, они рискуют получить удар полицейской дубинкой или бандитским кастетом, а иногда рискуют жизнью своей и товарищей... Они настоящие бойцы кинематографического фронта, потому что ясно видят высокую цель и готовы заплатить за то, чтобы ее достигнуть, столь же высокую цену.

Но и они приехали в Москву учиться. Это доказал мне, например, отличный фильм со-

ветского режиссера Владимира Копалина «Палестинцы: право на жизнь». Посмотрев эту картину, еще отчетливее понимаешь неуверенность, робость и чисто кинематографическую неточность своих собственных попыток. Эмоциональность, страстность в этой ленте сочетаются с глубиной анализа политической ситуации на Ближнем Востоке, а всесторонность охвата событий подчеркивается четким выделением главного. Я думаю, что ни одного из зрителей не оставит равнодушным трагедия 30 тысяч мирных жителей лагеря палестинских беженцев в Тель-Заатаре, расстрелянных правохристианскими экстремистами...

Советская страна прошла долгий и трудный путь, и рука об руку со всем народом прошли этот путь кинематографисты, отметившие сейчас 60-летие своего искусства. Как и большинство жителей ФРГ, я, к сожалению, недостаточно знаю советское кино, в особенности документальное. Если художественные фильмы из СССР иногда и показывают по нашему телевидению (впрочем, исключительно в такие часы, когда основная часть трудового населения уже выключает телевизоры), то советскую документалистику наш «голубой экран» вовсе игнорирует. Сейчас, например, ТВ с явным умыслом «замораживает» показ эпопеи «Великая Отечественная», с которой мои сограждане познакомились бы с немалым интересом и несомненной пользой для себя.

Мы увозим с собой из Москвы Почетный диплом Советского комитета защиты мира, которого удостоены два наших фильма. И я счастлив и горд, что именно организация, объединяющая убежденных противников войны, оказала нам такую высокую честь. Значит, наши стремления, наши намерения, наши мечты поняты правильно.

Гамбург

В подготовке материалов, посвященных XI МКФ в Москве, принимали участие: С. Вишняков, Т. Иенсен, Н. Лагина, М. Паперно, С. Сваровская.

Диалогия

Фильм первый

«Поэма о крыльях».
А. Н. Туполев — В. Стржельчик (в центре)



Над Парижем шел вертолет, внизу расстилался неповторимый город, потом потянулось шоссе, тысячи автомобилей ползли по нему, растекались по многим стоянкам, напоминая разноцветных жуков. Все это скопище окружало аэродром. Он был забит современными самолетами, похожими сверху на распластанных птиц... Так выглядел авиационный салон Бурже тысяча девятьсот семидесятого года.

Пестрая, любопытствующая, разноплеменная толпа — в «мини» и «макси», в шортах и брюках, в тюрбанах, сари, кимоно, в замше, нейлоне, коже — разглядывала на стоянках самолеты и вертолеты, перекатывалась из павильона в павильон. Многие входили в высокие двери, над которыми значилось: «СССР», останавливались у космических кораблей...

На длинной веранде под флагами разных стран размещались официальные делегации.

Туполев был среди своих. Сидел свободно, без пиджака, расстегнув воротник и ослабив галстук. Лысину он от солнца прикрыл платком с четырьмя узелками, очки опустил и поверх стекол следил за тем, что демонстрировалось в парижском небе.

— Андрей! — подошел к нему Шевелев.

— Потом! — отмахнулся Туполев, продолжая смотреть вверх.

Там летал эксцентричный «Харриер», созданный фирмами нескольких стран.

— Андрей, — сказал Шевелев, — здесь Игорь Сикорский.

— Кто? — Туполев не поверил ушам.

— Сикорский Игорь, он хочет видеть тебя.

— Какого же черта ты молчал!

— Он не знает, удобно ли, неудобно...

— Господи, какая ерунда!

И направился к выходу из шале.

— Андрей! — остановил его Шевелев.

Туполев с неудовольствием обернулся: Шевелев протягивал ему пиджак. Ругнувшись, он влез в рукава.

— И платок!

С тяжким вздохом он сдернул платок и сунул в карман.

И вот появился сухопарый старик — знаменитый Сикорский. Он знал себе цену, шел не

спеша, не сгибая ноги в коленях, и только запавшие глубоко глаза выдавали тревогу и нетерпение.

И Туполев, грузный, массивный, как слон, смотрел, узнавая и не узнавая. Встретились взглядами. Сикорский убыстрил шаг. Вдруг побежал, и Туполев рванулся навстречу.

— Игорь!

— Андрияша!

История... Как же давно началось все для них! В сущности, будь это рассказ о судостроителях, герои наши начали бы с каравелл, а на закате дней спускали бы со стапелей первые атомоходы. Но речь идет о самолетах, а для них века спрессованны в десятилетия.

Великий советский конструктор Туполев, как и друзья его, пришел в авиацию, когда от матери-земли только еще начинали отрываться фанерно-перкалиевые этажерки. Их поднимали смельчаки, их вели в небо безумцы, обыватель смотрел на этих людей как на отпетых. И действительно, по свидетельству старой хроники, не взлеты даже, а пробежки, подскоки, подлеты этих удивительных аппаратов очень часто кончались авариями, катастрофами.

Но что такое безумие, как не избыток надежды?

Новое дело всегда требует новых людей. Молодое дело всегда ждет молодых. Поразительно молоды — да что там? — мальчишками, по нашим нынешним меркам, были те, кто начинал в России авиацию.

Зимним морозным утром 1911 года к зданию московского Императорского технического училища подкатили сани с лихачом. На землю прыгнул молодцеватый человек в добротной шубе и дорогой шапке.

— Уронишь — шкуру спущу! — сказал он извозчику, снимавшему большой треугольный ящик, и, не оглядываясь, вошел в подъезд.

Воздухоплавательную лабораторию профессора Жуковского занимали в тот час четверо студентов: Туполев, уже бородатый Ветчинкин, сверстник его Шевелев и совсем еще юный Костя.

Со скрипом открылась дверь, и возникла физиономия Лукича, всем известного швейцара императорского училища. В руке он держал визитную карточку.

— «Игорь Сикорский — воздухоплаватель», — прочитал Туполев и захохотал.

— Чему вы смеетесь, милостивый государь? — в дверях стоял весьма довольный произведенным эффектом Сикорский.

Они были ровесниками. Им предстояло прожить очень долгую, почти одной протяженности жизнь, оба были бесконечно преданы авиации, но, бог ты мой, до чего же во всем они были разные! Один, модно одетый, был подвижен, изящен, поджар, другой — коренастый, основательный, плотный, всем обликом своим походил на мастерового в неизменной косоворотке, со штанами, заправленными в грубые сапоги. Даже усы были у них разные, у одного — холеные, тонкие, у другого — росли, как росли.

— Откуда ты свалился? — спрашивал Туполев. — Надолго ли? Как твои полеты? Что твой «С-6»?

— Свалился из Киева, аэроплан разбит, полетам конец, денег нет!

— Оставь, Игорь, — вмешался Костя. — Кто бы уж говорил!

— Честное благородное, сплошные долги! — счастливо улыбаясь, говорил Сикорский. — Родителя пустил по миру, старик заложил дом, я в тупике...

— Ну куда, куда ты сапожищами! — слышался бас Лукича, и появился извозчик, неся на плечах таинственный ящик.

— Что там? — спросил Ветчинкин.

Глаза Сикорского победно сияли.

— Терпение, господа! — сказал он и приподнял крышку.

— Ух ты! — не выдержал Шевелев.

Перед ними был невиданный еще летательный аппарат: коробка крыльев, скрепленных расчалками, имела необыкновенный размах, поражали воображение четыре мотора, удивлял длинный фюзеляж, он был закрыт, что само по себе казалось по тем временам странно, — даже в полуметровой модели ощутимы были массивность и вес.

— Под какие моторы? — поинтересовался Туполев.

— «Аргус», — ответил Сикорский. — По сто лошадиных сил.

— Как же ты далеко ушел, Игорь... Четыреста лошадей! Богатырь! — сказал Шевелев.

Сикорский вскочил:

— Прекрасная мысль! Я назову его «Муромцем»! Еду в Санкт-Петербург, на Русско-Балтийский завод, у меня письмо к генералу Шидловскому.

— А мы тут жмемся с каждой копейкой, — сказал Костя. — Думаешь, откроют мошну?

— Уговорю! Через эти двери у меня выход на крыло...

— А равновесие силы тяги? — спросил Туполев.

—... Ты можешь во время летания, — продолжал Сикорский, не слыша друга, — подойти к любому мотору. Это еще никто не делал!

— Да-да, — рассеянно подтвердил Туполев, а сам все смотрел на диковинный аэроплан и вдруг ткнул пальцем в хвостовую часть фюзеляжа: — Сломается здесь.

Тишина повисла на мгновение в комнате.

— Иди ты! — сказал Сикорский. — Я для того и приехал, чтобы продуть эту штуку в твоей трубе.

— Продуть мало, — сказал Туполев. — Тут еще считать и считать... А вообще я завидую тебе до невозможности!

...И полетел «Илья Муромец» — в аэродинамической трубе, — подрагивали крылья под напором воздушных струй, качалось хвостовое оперение, модель как бы уже налилась таинственной силой, и можно было угадать, как этот аэроплан поведет себя в настоящем полете — в небе.

— Спасибо! — воскликнул Сикорский. — Теперь отдыхать, а вечером отметим удачу. Приглашаю всех, господа!

«Господа» это восприняли с энтузиазмом.

— Торопись, — сказал Туполев. — Костя, включай.

Опять загудел вентилятор.

— Ну и занудный ты тип! — вырвалось у Сикорского.

— Для тебя стараемся... — Туполев следил за прибором.

— Мои аппараты летали и так.

— Плохо летали.

— Плохо ли, хорошо, а летали! А ваши не летали вообще.

— Мы их м-между прочим и не с-строили, — уточнил Костя; волнуясь, он чуть начинал заикаться.

— Оно и видно! На формулах еще никто не летал.

Туполев решительно пересек комнату и рванул рубильник.

— Жалко, — сказал он в наступившей вдруг тишине, — когда умная голова достается дураку.

— Время покажет, Андрей, — возразил Сикорский, — кто из нас умный, а кто что-нибудь еще. У меня как-никак шесть конструкций, а ты построил один паршивый планер, перелетел Коровий брод и — уж извини за такую подробность — едва остался цел.

У Туполева заходили желваки, и голосом, не предвещавшим ничего хорошего, он сказал:

— Костя, включай!

Снова загудела труба.

Хлопнула дверь, и в наэлектризованной комнате возник Архангельский.

Это был уже вполне солидный человек двадцати двух лет от роду, длинный, худой и красивый.

— Сногсшибательное сообщение! — еще с порога выпалил он, размахивая газетой. — Выключи на минуту, мешает.

— Помолчи, — не повернув головы, сказал Туполев.

Архангельский взглянул на него, потом на Сикорского.

— Да что тут у вас произошло?

Никто не ответил.

— Андрей, — вспомнил Архангельский. — Тебя же зовут в канцелярию.

— Опять твои штучки?

— Истинный крест! За этим-то я и пришел.

— Ладно, смени меня.

Не успела за Туполевым закрыться дверь, как Архангельский выключил рубильник и развернул свою газету:

— «В тот день, когда повсюду будут носиться воздушные экипажи, когда капли масла будут падать на шляпу супруги г-на градо-

начальника, — сообщил корреспонденту «Русского слова» известный воздухоплаватель Бодри де Сонье, — в тот день изменится психика человечества...»

Вошел профессор Жуковский.

— «Люди будут передвигаться по трем измерениям вместо двух, а отсюда следует, что земные преграды, заборы, стены, двери и прочее утратят всякое значение. Постороннему взору станут доступны даже самые интимные подробности супружеской жизни...»

К этому времени смеялись уже все.

— «...ибо пилот сможет опускаться на любую трассу и подлетать к любому окну!» — дочитал Архангельский. — Николай Егорович, наконец-то один француз разъяснил, ради чего все наши старания.

— Господа, — глухо сказал Жуковский, — только что арестован Туполев. — Он помолчал. — Я возлагал на него такие надежды...

Один из многих тысяч арестантов Российской империи, бывший студент Андрей Туполев шел в сопровождении надзирателя по мощенному булыжником тюремному двору, видел часового на вышке, видел унылые ряды окон, прикрытых поверх решеток дощатыми козырьками, потом под его ногами громыхало железо лестниц, потом был долгий коридор и камера номер 312.

В ней было девять политических.

— Располагайтесь, студент, — сказал один из них, освобождая место на нарах. — Тужурку — под голову, фуражку можно сюда. Вы что, первый раз?

— Первый.

— Привыкните...

Туполев с интересом взглянул на него.

Это был человек, с которым судьба не раз еще сведет его, — Дмитрий Степанович Орлов. В тюрьме Орлов сидел третий раз, за спиной у него были забастовки, кружок РСДРП, побег из сибирской ссылки, он стал уже представителем, или, как тогда говорили, агентом ЦК... Короче, это был совсем еще молодой рабочий парень с веселыми и, по первому впечатлению, простоватыми глазами.

— Не повезло вам сегодня,— сказал он Туполеву.

— Уж чего хуже... Главное, некстати!

— Это всегда некстати. Я о другом: к обе-
ду вы опоздали, баланду уже пронесли, до
ужина еще далеко. Возьмите-ка, подкрепляй-
тесь...

И передал Туполеву тряпицу, в которой был
ломоть ржаного хлеба.

...Ужин подошел к концу, сокамерники улег-
лись, стало тихо, и только эти двое, явно
интересные друг для друга, оставались в
углу при свете тусклой лампочки, висевшей
под потолком.

— Вы, студент, худого и не ждите. Что за
вами? Сходка? Так вы не коновод — этого
им, во всяком случае, не доказать. Листовки
у вас нашли? Глупо, конечно, прятать надо с
умом. Но крепости за это не будет, сошлют го-
да на три в Сибирь. А в Сибири тоже люди
живут. И хорошие. Так что считайте, что вам
повезло.

— Повезло! — мрачно сказал Туполев. —
Да разве я Сибири боюсь? Вы слышали о
профессоре Жуковском? Он подал прошение
на высочайшее имя, чтобы основать в России
воздухоплавательный центр. А я вот здесь
сижу.

— Царь — дурак,— неожиданно сказал Ор-
лов. — Ему это может понравиться. Вот я в
Нижнем, на ярмарке, видел, как один мало-
хольный крутился на мотоциклете с крылыш-
ками. Баловство!

Туполев встал:

— Мой следователь тоже сказал, что рево-
люцию делают десять мальчишек и что это не
более чем баловство.

— Спасибо за сравнение! — вскочил Орлов.

— Пожалуйста. Вы о воздухоплавании су-
дите так же, как он о революции.

Гроыхнула железная заслонка двери.

— Кончай разговоры! Карцера захотели?

Орлов подошел к квадратному окошечку:

— Пардон, мон ами, фише муа лё ка! Але
о дьябль!

Сказано было с интонацией «иди-ка ты ту-
да-то и туда-то!..»

Окошко захлопнулось.

— Ну как мой французский? — поинтере-
совался Орлов.

— Успехи есть, но произношение...

В Красное село, отстоящее на тридцать
верст от Санкт-Петербурга, царь прибыл с
большой свитой и эскортом лейб-гвардии.

Для этого случая на краю травяного поля,
служившего армейским аэродромом, был вы-
строен царский павильон — ажурное сооруже-
ние под полотняным тентом, с императорской
коронай и двуглавым орлом, где стояли лег-
кие кресла, столики, за которые усаживались
дамы в широкополых шляпах, господа в мун-
дирах, сюртуках, с крестами и лентами.

Среди них, держась несколько особняком,
был Жуковский.

День выдался ясный, солнце сияло, перед
павильоном, шагах в двадцати, возвышался
желтокрылый колосс на шестнадцати колесах,
с четырьмя моторами, длинным закрытым фю-
зеляжем. На обзорном его балконе, по кото-
рому славянской вязью было выведено «Илья
Муромец», стоял пилот, отдавая честь само-
держцу.

Николай милостиво наклонил голову, поз-
воляя начать полет, и флигель-адъютант, си-
явший эполетами, аксельбантами и улыбкой,
махнул носовым платком.

Лишь после этого Игорь Сикорский, весь в
коже, — а это он был пилотом — надвинул
на глаза очки-консервы и включил зажигание.
Закрутились четыре пропеллера, ветер ударил
в лица солдат, придерживавших аэроплан за
плоскости и за хвост.

Общее движение возникло в павильоне, од-
на из дам картинно закрыла уши руками в
перстнях, подагрического вида сановник от-
шатнулся, лошади лейб-гвардии заволновались,
и только один государь оставался невозмути-
мым.

Солдаты по команде отпустили «Муромца»,
и, почуяв волю, с ужасающим ревом, все убы-
стряя свой ход, он помчался вперед, трава
за ним пригибалась, придворная толпа повер-
нула головы, нервная дама вскрикнула, санов-
ник подался вперед, все подняли глаза — ги-
гант уже был над ними.

— Летит... — сказал Николай, как будто кто-то в этом сомневался, и все вокруг подбострастно захлопали. — Для нашей старушки России это даже неплохо.

— Ваше величество, это хорошо не только для России, — позволил себе уточнить молодой генерал. — Ни у одной державы в мире подобного аэроплана нет.

— Даже у французов? — не поверил царь. — Что-то ты, братец, путаешь.

Великий князь Александр Михайлович тоже решил выказать себя знатоком:

— Однако моторы у этого «Муромца» французские.

— Что и требовалось доказать! — громко заключил Николай, и, посчитав это весьма остроумным, все вокруг засмеялись.

Сикорский тем временем старался показать товар лицом. Закладывал виражи в непосредственной близости от наблюдателей, лез круто вверх, снижался, стараясь не выйти из поля зрения царя, — словом, выжимал из аэроплана все, на что тот был способен. Рядом работал второй пилот Кириллов, подтянутый офицер с умным лицом; в напряжении были все члены экипажа, а механик Панасюк, самый толстый из них, выполнял во время этих маневров особо ответственную роль: бегал по кабине, уравнивая центр тяжести.

Но усилия их были во многом тщетны, ибо для павильона аттракцион несколько затянулся. Уже шелестела французская речь, общество разделилось на группы, служащие разносили прохладительные напитки и фисташковое мороженое. Один Жуковский с пониманием и острым интересом следил за полетом.

Царь стоял, облокотясь на барьер, и великий князь рассказывал ему, судя по выражению их лиц, нечто чрезвычайно важное:

— И тогда я решил идти ва-банк! А la quegge сопп а la quegge! ¹ Будь что будет!

— Ваше величество, — обратился к Николаю давешний молодой генерал. — Здесь, кстати, присутствует известный теоретик аэронавтики профессор Жуковский.

— Ну давай, — разрешил царь. Флигель-адъютант, схватив это слету, отправился исполнять.

— ...И представьте себе, — успел все же досказать великий князь, — я тебе клянусь! — она оказалась без панталон.

— Врешь! — сказал царь.

В этот момент к нему подвели Жуковского.

— Очень рад, — благожелательно молвил царь. — Наслышан. Нам приятно, что ни у одной державы в мире подобного аэроплана нет.

— Ваше величество, — сказал Жуковский, — если у нас будет настоящий научный центр, мы продвинемся еще дальше.

— Да-да, конечно, — согласился царь.

— По этому поводу я подавал проект об организации Института аэронавтики в Москве.

Царь опять кивнул все с той же благожелательной улыбкой, и Жуковский подумал было, что все тотчас будет разрешено, но тут великий князь вмешался со светской бесцеремонностью и, разумеется, по-французски:

— Sir, vous avez déjà examiné cette question.

— Je ne me souviens pas...

— Vous avez signé "D'accord".

— Sant mieux! ²

— Ваше величество, — сказал Жуковский, — значит, вопрос разрешен?

— Вы неверно поняли, профессор, — очень мягко объяснил великий князь. — Совет министров счел эту затею слишком дорогой и нецелесообразной.

— Но расчеты показывают, что затраты будут невелики.

— Лишних денег у казны нет! — И, пресекая всякую возможность дальнейшей дискуссии, великий князь заключил: — Государь изволил собственноручно начертать на этом решении: «Согласен».

Наступила неловкая пауза. Разрешил ее Николай. Все так же очаровательно улыбаясь, он развел руками:

¹ — Государь, вы уже этот вопрос рассмотрели.

— Не припомню...

— Вы написали: «Согласен».

— Тем лучше!

² На войне, как на войне! — фр.

— Я единственный человек в этом государстве, который не волен менять единожды принятое решение.

И слегка кивнул, давая понять, что аудиенция окончена.

Между тем «Илья Муромец» благополучно совершил посадку, подрулил к ажурному строению, и, пока затихали пропеллеры, двое солдат ловко раскрутили ковровую дорожку. Сверху спустили лесенку, по ней молодецкато сбежал Сикорский. И тогда к аэроплану направились царь, а следом и вся свита.

В павильоне остался один Жуковский. Ему перевалило на седьмой десяток, и надеяться, собственно, уже было не на что. Он повернулся, и, сутулясь, пошел к самому скромному из бывших здесь экипажей.

А Сикорский стоял перед императором, лицо его излучало счастье и обожание, ибо он точно знал, что день этот лучший в его жизни, и царь уловил его мысль, она импонировала царю, ибо он привык думать, что все лучшее возможно лишь благодаря его августейшему присутствию.

Дабы нанести последний мазок на картину всеобщего благоденствия и восторга, Николай протянул руку, в которую тотчас были вложены массивные золотые часы с двуглавым орлом на крышке, и вручил их отважному пилоту.

— Ваше императорское величество! — сказал Сикорский, ощущая в руке драгоценный подарок и не зная, куда его деть. — Грузоподъемность моего аэроплана уже сейчас позволяет взять на борт семь пулеметов и тридцать пудов бомб. Кроме того...

— Государь, — перебил великий князь, — военное применение этих аппаратов сомнительно. Согласитесь, — это уже адресовалось Сикорскому, — вашего «Муромца» можно из трехлинейки достать.

— Ваше величество, — обратился тот к царю, — мой потолок уже сегодня больше версты.

— Но вы же летаете вокруг лужайки, — прошамкал подагрический сановник. — Я помню, это и в Думе обсуждали.

— Почему? — возразил Сикорский, апелли-

руя опять же к царю. — Дальние перелеты возможны.

— Ну, на словах все возможно, — съязвил сановник, но царь заступился:

— Это ты напрасно. Язык до Киева доведет!

Само собой разумеется, острота была оценена, и довольный произведенным впечатлением Николай легко поднялся по лесенке. Сикорский последовал за ним.

— Ваше императорское величество, — сказал он царю, когда, выйдя на обзорный балкон, они остались наконец одни. — Русско-Балтийское акционерное общество готово немедленно приступить к строительству таких аэропланов...

Николай милостиво кивнул.

— ...ежели будет ваше высочайшее повеление о военном заказе, — торопливо договорил Сикорский.

— Нас уже приготовились фотографировать, — сказал царь и принял подобающую позу.

Придворный фотограф отнял от ящика на треноге черный колпачок, все на мгновение замерло, потом услужливые руки помогли царю сойти на землю, карета была уже подана, и, сопровождаемый эскортом лейб-гвардии, император отбыл. А следом за ним отбыла вся свита.

Сикорский так и не понял, что произошло. У него на ладони остались царские, с двуглавым орлом часы.

Подошел Кириллов:

— Ну что?

— Часы подарил.

А высланный из Москвы Туполев уже третий год жил в деревне Пустомазово, Корчевского уезда, Тверской губернии. Край этот именовали Пошехонским, и захолустнее места в России не было.

По низменной, болотистой, поросшей кустарником земле, навалившись на деревянные сохи, тащились за своими клячами мужики. Солнце жарило изо всех сил, мокрые спины дрожали от напряжения, каждый мускул страдал от тяжести, каждый шаг одолевался

страшным усилием, вздохнуть удавалось, лишь дойдя до конца полосы.

— Андре-е-ей! — разнеслось по полю.

— Чего! — оглянулся один из пахарей: это был Туполев.

— Отец идет! — рыжий парень с соседнего надела указывал на дорогу.

Как все, босой, в просоленной холщовой рубаше, Туполев отер пот и грязь со лба и зашагал поперек борозды. У кустов, росших на краю поля, под одинокой ветлой, ждал его высокий, болезненного вида старик.

— Что ты, папа, пришел?

— Скучно мне... Я тут посижу, в холодке.

— Добро, — сказал Туполев. — И мне пора шабашить.

Привычно он выпряг лошадь, пустил ее на траву и вернулся к отцу. Подошли другие мужики, поздоровались со стариком, сели в тени и молча начали есть — каждый свое. И Туполев откусывал от ломтя домашнего хлеба, запивал молоком из кринки, а старик смотрел, как ест его большой, усталый, плохо выбритый сын, и в глазах его были любовь, гордость и горечь.

Мужики задымили махоркой. Рыжий парень, который звал Туполева, подсел поближе для разговора.

— Николай Иванович, — обратился он к старику, — ваш Андрюшка хоть и здоровый мужик, а с сошкой много не наворочает. Купили б ему плуг рязанский...

— Сенька! — позвал бородач, сидевший по другую сторону от Туполева. — Бумага у тебя есть?

— Счас! — отозвался рыжий парень и договорил: — А цена ему четыре с полтиной.

— Да где ж их взять? — сказал старик и закашлялся.

Семен достал из-за пазухи сложенный на курево кусок газеты, сунул Туполеву. Туполев собрался было передать бородачу, тот ждал, потом ему надоело ждать:

— Ну чего ты!

Что-то он еще говорил, добавил, видимо, крепкое словцо, но Туполев уже не слышал. Мир как бы отключился для него, гул голосов сменился какой-то щемящей нотой, зве-

нящей в ушах, потому что он увидел снимок в газете: борт «Ильи Муромца», сияющий Игорь Сикорский и рядом с ним — самодержец всея Руси...

Страшен пожар в небе.

Игорь Сикорский, управлявший полетом «Муромца», смотрел на правый мотор. Горючее текло из него, возникла вспышка, и сноп огня высотой в три метра внезапно вырвался кверху.

— Вадим, к мотору!

И второй пилот Кириллов, а следом и механик экипажа вылезли на крыло. Они перемещались, удерживаясь за расчалки, пальто их раздувались от встречного ветра, дело шло о жизни и смерти, еще мгновение, еще несколько секунд, и все было бы кончено.

Ослабевший аэроплан терял высоту, до земли оставалось метров полтораста, когда они добрались до мотора. Языки огня уже лизали обшивку крыла, охватили одну из стоек шасси.

— Клапан! — крикнул Сикорский.

Скорость была такова, что они его услышали. Кириллов наклонился, повернул клапан, доступ горючего прекратился, и наконец им удалось сбить пламя своими пальто.

«Муромца» бросало, с тремя моторами он катастрофически продолжал терять высоту, снизу надвигались верхушки деревьев, у людей уже не оставалось сил, лица были закопчены, но, подхватив тяжелый бак с надписью «вода», Кириллов и Панасюк подтянули его к двери и выбросили. Следом туда же отправились кровать, стоявшая в кабине, стол, тяжелое кресло и даже запасной пропеллер.

Облегченный аэроплан, подобно воздушному шару, подбросило вверх, и они оказались в сплошном молоке.

Тотчас утрачено было привычное понятие «верх-низ», исчез в белесом мареве горизонт, в довершение всех бед начался дождь и против всех законов тяжелые капли поползли по переднему стеклу снизу вверх.

— Фатально! — вырвалось у Сикорского, и глаза его были бешеные. — Господи, какие негодяи! Какие низкие негодяи!

Только что пережив смертельную опасность, еще не зная, что их ждет впереди, они осознавали постепенно всю отчаянность авантюры, предпринятой ими лишь от полной безысходности.

— Направо, — командовал Кириллов. — Еще чуть-чуть... Нет, налево, налево! — и Сикорский слепо подчинялся командам.

Но, как говорится, бог милостив к безумцам и блаженным, которые не ведают, что творят, и, продолжая терять высоту, они вдруг вывалились из облака и увидели под собой излучину Днепра.

— Правее! — сказал Кириллов, сверяясь с картой, но Сикорский видел все и без него.

— Теперь я дома... Тут двадцать верст до Куреневки.

На Куреневском аэродроме, а попросту говоря, на размокшем донельзя лугу в окрестностях Киева, их уже ждали. Возможно, встречающих набежало бы больше, если б не дождь, хлеставший с утра, который охладил восторги славящихся своим патриотизмом местных граждан. Но зато терпение тех, кто стоял тесной группой под черными зонтами, было вознаграждено полностью.

Вначале они услышали рокот моторов, потом над ними пронесся огромный аэроплан, потом сел совсем близко и, поднимая веера брызг, покати́л дальше, к краю поля.

Миловидная барышня, самая отчаянная из всех, забыв всякие приличия, приподняла пальчиками юбку до самых щиколоток и побежала прямо по лужам. Стараясь удержать над нею зонт и тем не менее не вляпаться в грязь, как-то странно подпрыгивал молоденький кадет. Порыв юности был заразителен, и следом двинулся большой лавровый венок, который несли два офицера, а там и все прочие.

...Трое стояли под проливным дождем, еще не веря, что все обошлось. Не было мыслей, не было радости, внутри была пустота.

— Господи! — ахнул Кириллов. — Хвост... Сикорский вздрогнул и увидел излом.

— На соплях дошли, — сказал Панасюк. — Еще чуть-чуть, и разбились бы к чертовой матери!

Но Сикорский был потрясен другим. Присев на корточки, все смотрел, смотрел на трещину, шупал рукой излом.

— Откуда он знал? Откуда?..

Отчаянная девица наконец добежала до него и, вскрикнув, повисла на шее.

— Я горжусь, что у меня такой брат, — самозабвенно шептала она. — Я горжусь... я горжусь!

— Бог ты мой, — оттаяв и поняв, что вернулся домой, отвечал Сикорский. — Я тебя не узнал, ты стала совсем красавица.

И вдруг нахмурился: он увидел венки.

— Вот уж это совсем ни к чему!

— Игорь, — остановила она, — не вздумай отказываться. Ты всех огорчишь. Это куплено на папины деньги.

Сикорский покорно позволил увенчать себя лаврами. Тем временем их окружили зонты, и солидный господин в котелке и визитке развернул тисненую папку и начал зачитывать адрес:

— Ваши благодарные сограждане, жители Киева в лице представителей городской думы, приветствуют вас, отважного пионера воздухоплавания, совершившего беспримерный перелет из Петербурга в ваш родной Киев. Мы счастливы...

В это время Сикорский увидел отца и, обрызгав едва ли не всех, кинулся к нему. Маленький старичок, с аккуратной бородкой клинышком, известный киевский профессор-психиатр, приподнялся, обнял сына поверх мокрого, мешающего им венка и поцеловал в лоб.

— Папа! — сказал Сикорский, как в детстве. — Он же сострил, что язык до Киева доведет. А я едва не погиб... Какие сволочи! Я никому не мог доказать. У меня не было выхода. Теперь он поймет, не может не понять.

— Кто?

— Царь.

— Господь с тобой!

История... Когда что-то, к чему очень долго готовятся и чего очень долго ждут, наконец происходит, это всегда кажется неожиданным.

Вдруг началась война. Хлопок выстрела в Сараево, замерла свита, упал эрцгерцог — чудом заснял это неизвестный кинохроникер. И вот уже ошетились штыками могучие державы: принимает парад кайзер, садятся на корабли англичане, шагают шотландцы, австрийцы, французы, черные зуавы.

Чиновная Россия встретила войну едва ли не ликованием. У Зимнего дворца шумела манифестация верноподданных, у стен Кремля служился торжественный молебен, дамы и господа рукоплескали победоносному христолюбивому воинству, и будто не слышен был до поры плач миллионов женщин, которые неведомо куда и зачем провожали своих мужчин.

Так начинался этот жаркий август.

— Николай Егорович, я вернулся!

Туполев стоял посреди просторной, залитой солнцем гостиной старого профессорского дома. Фанерный чемоданчик, в котором было все его достояние, свидетельствовал о том, что он прямо с вокзала.

— Весьма рад, — сказал Жуковский с неожиданной официальнойностью, больно кольнувшей Туполева.

— Я понимаю ваши опасения, — сказал он. — Но я нагоню.

— Не сомневаюсь, — с прежней сухостью сказал Жуковский. — Мы постараемся создать вам все условия.

— Господи, да не нужно мне никаких условий! Если бы вы только знали... Я считал месяцы, дни. Положение мое отчаянное, отца я похоронил, на мне вся семья, если через полгода не получу диплом...

— Андрюша, — перебил Жуковский, — вам нужно уйти от меня.

— Почему? — опешил Туполев.

— Дорогой мой! Я это не только понял, я смирился. Со мной вы всегда будете только чудачком. Таким же, как я.

— Неправда! — сказал Туполев. — Вас знает весь мир.

— Меня знает ограниченное число узких специалистов... Мой вам совет: переходите на другую кафедру. Будете строить мосты, железные дороги.

— Но я хочу строить аэропланы.

— Пока их лепят из тряпочек-жердочек, —

мрачно сказал Жуковский, — наша наука никому не нужна. Она понадобится бог знает когда... Я не доживу. Мне страшно подумать, что вы повторите мой путь.

— Договорились, — сказал Туполев. — Я остаюсь.

Старик долго смотрел на него. Потом усмехнулся:

— Вот этим они и берут. Они же прекрасно знают — даже если бы нас заставили приплачивать, мы все равно делали бы то, что мы делаем.

Раскрыв чемоданчик, Туполев выложил на овальный стол наброски, чертежи, расчеты, привезенные из Пустомазова. И покуда Жуковский, надев очки, просматривал их, Туполев, ощутив, наконец, свой праздник возвращения, передохнул, прошелся по комнате, скользнул глазами по знакомым книгам на полках, плюшевому дивану, старинным часам красного дерева. Потом остановился у окна: по улице проходили солдаты.

— Я вижу, вы там не только пахали, — услышал он голос учителя.

Жуковский тоже подошел к окну.

— Хочется им помочь... — тихо сказал Жуковский. — И вы могли бы, Андрей. Заводу «Дукс» нужен конструктор для военного гидроплана. Возьметесь?

— Уже!

— Гм... дело за малым, надо, чтоб вы понравились «дуксам». — С некоторой бесцеремонностью старик оглядел ученика от нестриженной жесткой чуприны и линиялой косоворотки до стоптанных сапог на вошеном полу и заключил: — Отправляйтесь-ка к «Мюру и Мерилизу» и примите-ка респектабельный вид.

Уловив растерянный взгляд Туполева, он достал бумажник, дал ему крупную ассигнацию и, стараясь снять неловкость, буркнул ворчливо:

— В конце концов войдите и в мое положение. Не может же профессор Жуковский рекомендовать какого-то босяка.

В большом зале Московской консерватории давался благотворительный концерт. «Весь сбор

в пользу раненых» — белело на голубом полотнище, протянутом через фойе.

Зазвенел последний звонок, публика устремилась в зал.

Только Туполев никуда не спешил. Взгляд его странным образом был прикован к молодой женщине в платье сестры милосердия и косынке с красным крестом.

Она собирала пожертвования и, видимо, ощутила мешавший ей, излишне внимательный взгляд.

— Андрей, ты пропал, — сказал Шевелев. — Как только ты увидел ее, я понял, что ты пропал!

Туполев повернул растерянное лицо, подтверждая, что тот не ошибся.

— Так действуй! — сказал Шевелев.

Но Туполев, казалось, не слышал. И вдруг сестра милосердия сама сделала первый шаг.

— Вы, как я понимаю, тоже хотите сделать пожертвование?

— Да-да... конечно.

И она увидела, как этот плечистый, загорелый, хорошо одетый молодой человек полез в карман, извлек золотую десятку, второй, длинный, почему-то дернулся, будто хотел остановить его, но было поздно: десятирублевик уже звякнул о дно кружки. А бывший владелец его так и не оторвал при этом глаз от ее лица.

— Вы, случаем, не гипнотизер? — с иронией спросила она.

— И как вы догадались! — обрадовался Шевелев. — Мало того, он ведь еще инженер, заведующий конструкторским отделом «Дукса», создатель военного гидроплана, о чем он расскажет сам... А я побежал занимать места!

— Простите, мы незнакомы, — сказала она.

— Но это же поправимо, — сказал Шевелев. — Позвольте представить — мой друг Андрей Николаевич Туполев!

— Однако и с вами мы видимся в первый раз!

— Какие мелочи! — сказал Шевелев. — Разве знакомство с таким человеком, как Туполев, не служит наилучшей рекомендацией для меня?

Выдержать это не было сил, и женщина рассмеялась.

— Юлия Желчакова, — сказала она.

Сидели бог знает в каком ряду: Туполев, Шевелев и между ними — Юлия.

Было много военных, богато одетых дам, студентов, гимназистов и гимназисток и каких-то маловыразительных лиц в схожих костюмах. Все были повышенно возбуждены, перед органом расположился оркестр, музыканты настраивали инструменты.

Появился средних лет господин в смокинге и лаковых полуботинках.

— Уважаемые дамы и господа! — объявил он. — Нам оказана высокая честь — выступит Сергей Рахманинов!

Зал взорвался аплодисментами. Музыканты встали.

Через сцену прошел Рахманинов, поклонился и сел за рояль.

— Концерт для фортепиано с оркестром номер два. Сочинение восемнадцатое. Ля минор.

Рахманинов взял первый аккорд, затем второй, третий... С каждым новым аккордом звук нарастал, следом вступил оркестр, и вот уже все заполнилось мощью этой музыки, созданной навечно.

Юлия сидела, слегка подавшись вперед, пьянея от тревожно-торжественных звуков.

...Потом они стояли у консерватории, и их обтекала толпа. Молча откланявшись, ушел Шевелев, чтобы они остались вдвоем.

— Среди моих знакомых не было никого, — сказала она, — кто занимал бы такое высокое положение.

— Внесем ясность, — сказал решительно он. — Я вовсе не инженер, я только младший конструктор «Дукса», да и то со вчерашнего дня. И положили мне в месяц тридцать рублей — не разживешься! И тот золотой, который вас поразил, был единственный и последний. Так что все, что вам наболтал этот острослов, от первого до последнего слова — неправда.

— Все-все? — это был спасательный круг

— Все! — обреченно выдохнул он.

— И прекрасно! — сказала она.

— Что тут прекрасного?

— По крайней мере понятно, как с вами себя вести.

— А как? — полюбопытствовал он.

— Просто!

И, взяв его под руку, увлекла за собой.

Вот так совершенно неожиданно для себя и впервые в жизни, в самое, как он считал, неподходящее время, Туполев окончательно и бесповоротно влюбился.

...Пришла весна, в парке гуляли пары, на открытой эстраде играл военный оркестр.

— А дальше, дальше? — спросила она.

— Дальше была тюрьма.

— Вы шутите?

— Отнюдь не шучу. Я был арестован и осужден, выслан на родину и исключен из училища.

— За что?

— За антиправительственные листовки.

— Значит, вы социал-демократ? — неслышно сказала она.

— Ни черта еще это не значит! Приятель оставил пакет до утра, кто-то взял и донес, а в пакете были листовки.

— Вы знали об этом?

— Разумеется, знал.

И наступило молчание.

— Сколько времени мы с вами знакомы? — спросила она.

— Год и четырнадцать дней.

— А кажется, целая вечность... Вы пойдете ночью со мной?

— Пойду, — сказал, не задумываясь, Туполев.

— Вы даже не спросили куда.

— Куда?

— К пасхальной заутрене.

— Ах, нынче же пасха! Я и забыл.

— Господь вам этого не простит!

— А вы?

— Так уж и быть, прощаю.

— Тогда душа моя спасена.

И они рассмеялись.

Пасхальную ночь встречали на Подвесках. Сначала был крестный ход, священник

шел с фонарем, дальше несли распятие и иконы.

Он боялся ее потерять, все искал глазами в толпе, то хоругви заслоняли ее, то чьи-то спины. Наконец процессия направилась в храм, он кого-то толкнул и снова обрел свою Юлию.

В церкви было светло от мерцания свечей, пели «Христос воскрес», искренне и вдохновенно.

Но Туполев с Юлией внутрь не пошли, остались стоять у церковной ограды.

— Молитесь же, молитесь, Андрей! — страстно шептала она.

— Я не умею....

— Тогда в уме повторяйте за мной: «Ты добрый, ты всемогущий. Сделай так, чтобы вечно мы были вдвоем! Чего тебе стоит, господи!»

Тем временем песнопение подошло к концу и началась литургия.

— Похристосуемся? — сказала она.

— Ага, — сказал Туполев.

— Ну что ж вы! Скажите: «Христос воскрес!»

— Должно быть, — смутился Туполев.

— Воистину, а не должно быть! — рассмеялась она и звонко поцеловала его в губы.

— Здесь дует, — сказал в растерянности он. — Вы не простудитесь, Юля?

И окончательно смешался, увидев ее лицо.

— Андрей, — раздельно сказала она. — Я хочу стать вашей женой.

— Вы в этом уверены?

— Мне кажется, да. Абсолютно и безусловно.

Туполев, потрясенный, молчал.

— Вот улица, — сказала она. — Можете взять и уйти.

Туполев не сдвинулся с места.

— А что я вам в состоянии дать?

— Ни-че-го, — сказала она. — И все... И попробуем быть этим счастливы.

История... Зашатался, пополз по стене, упал на землю герб дома Романовых. Николай II подписал отречение, и во всей России не нашлось ни одной дивизии, которая пожелала

бы умереть за обожаемого монарха. Даже собственный конвой его величества вышел с пением «Марсельезы». Вдруг все увидели, что защищать нечего. Как у Гоголя в «Носе» — пустое, гладкое место.

Самодержавие рухнуло — событие в истории огромное. И хотя вылезли на поверхность Керенский и прочие, кто хотел прибрать к рукам плоды переворота, но сделал его народ, движущей силой революции был рабочий класс, толчком послужила забастовка путиловцев, начатая по призыву большевиков. Шумела толпа у Зимнего, вышли на демонстрацию волынцы, солдаты переходили на сторону восставших, и лозунги были: «Долой царя! Долой войну! Хлеба!»

Под вечер трое друзей — Туполев, Костя и Шевелев — вышли из Технического училища.

— Слушай, — говорил на ходу Шевелев, поспевая за Туполевым. — Я вижу тебя насквозь и знаю, что ты ей скажешь. Юлия Николаевна, скажешь ты ей, я пришел, чтобы возвратить вам слово. И тут же засопишь носом.

— Не ваше собачье дело, что я скажу! — сказал Туполев и засопел носом.

— Ах-ах! Закрыли, видишь ли, «Дукс», и он оказался без места. Гидроплан, которым он год морочил ей голову, не будет построен. Скандал! Юлия Николаевна, я недостоин вас. Я не располагаю средствами...

Туполев остановился.

— Скажите, — спросил он совсем тихо, — ну кто я теперь?

— Дурак, — сказал Шевелев.

— Ну з-зачем ты так? — заступился Костя.

— Это все обстоятельства, — продолжал Шевелев. — Сегодня они — одни, завтра — другие.

— Какие там обстоятельства, поймите вы! Смог же Игорь в тех же условиях... Что бы там ни было, а его «Муромцы» строятся, воюют.

Подошли к Лефортовскому госпиталю, и Туполев оборвал разговор. Усатый санитар, стоявший у входа, узнал его:

— Юлию Николаевну? Сейчас.

— Андрей, — сказал Шевелев, — не делай глупости. У тебя будет еще сто проектов, а

Юля — одна. И другой такой больше не будет.

Туполев не обернулся. Тысячу раз он сам говорил себе то, что услышал сейчас, но порядочность, как он ее понимал, не оставляла иного выхода. И он сказал:

— Ты меня очень обяжешь, если займешься своими делами.

Костя, стоявший поодаль, видел, как Шевелев пошел прочь, потом из дверей выбежала Юля в шубке, накинутой поверх халата, потом подъехала двуколка, санитары на носилках стали выносить раненых, потом стемнело, зажглись фонари, а те двое все говорили у тяжелых колонн, и, не слыша их, можно было подумать, что все у них хорошо.

...Юля прижимала ладони к мокрым щекам и только повторяла:

— А я? А я?

Он смотрел на нее, чувствуя себя последним сукиным сыном, но с упрямством, которое ему будет свойственно всю жизнь, уже не мог отступить от того, что считал правильным и должным.

— Это же только ради тебя, ради тебя... — твердил он, понимая, что нужны какие-то другие слова, и не находя этих слов.

Она качнулась к нему, но он мягко отвел ее руки.

— Нет-нет, — сказал он, поражаясь бесцветности своего голоса. — Я даже обнять вас уже не вправе, потому что счел бы себя подлецом.

И они разделились, пошли в противоположные стороны.

Туполев не удивился при виде Кости.

— Все, Костя... Вот и все.

Тот сглотнул, неловко поправил очки.

— Если бы я мог хоть к-капельку понравиться ей, я бы, н-не раздумывая н-ни минуты, женился.

Смеркалось. На крышке рояля горели свечи, подрагивающее их пламя чуть обрисовывало картину в тяжелой раме, играло в гранях хрустальных бокалов. Апартаменты, которые занимал в Петрограде Сикорский, вполне соответствовали его новому положению — акцио-

пера и старшего конструктора Русско-Балтийского завода.

В мягких креслах сидели трое — Кириллов, Сикорский и его молодая светловолосая жена. Время от времени Кириллов наливал вино.

— И что же? — спросил он.

— Тривиально, — ответил Сикорский. — Опять прибыла полиция, похватали смутьянов, но ездить на завод бессмысленно — бастуем. И хватит об этом.

Они выпили.

— Ну и прекрасно, — сказала жена. — А то я тебя совсем дома не вижу.

— Порнография! — сказал Кириллов. — Фронт развален, солдаты митингуют, государь окружил себя ослами — каждый новый премьер глупее предыдущего. Сами превратили Россию в бордель, простите великодушно!

— Ты преувеличиваешь, Вадим, — сказал Сикорский. — Хуже, чем теперь, быть не может. Пусть даже произойдет еще одна революция, я не против, только бы она поскорей кончалась...

Он отпил из бокала.

— ... а то я действительно сорву военный заказ.

В это время в гостиную вошла кормилица, чистенькая, пышущая здоровьем, круглолицая, с ребенком на руках.

— Барыня, можно укладывать?

— Да, да, конечно.

Этот розовый комочек, завернутый в кружева и оборки, стал на мгновение центром внимания, глаза молодого отца засветились нежностью, юная мать склонилась к конверту и что-то поправила, потом они встретились взглядами, и гость увидел, сколь многое связывает их, угадал, как откровенно и бесстыдно они счастливы, и, может быть, от этого их счастья ему сделалось грустно.

Женщина перекрестила ребенка, и его унесли.

— Игорь, — сказала она, — тебе пора переодеться.

— Зачем?

— Мы же идем в концерт.

Сикорский глянул на часы.

— Вадим, — сказал он, — в твоём распо-

ряжении пять минут. Надеюсь, ты используешь их с толком.

— Опасно шутите! — улыбнулась она и, после ухода мужа, попросила: — Сядьте к роялю, я так люблю вас слушать...

Кириллов налил себе, выпил, снова налил.

— Что с вами? Вы много пьете, Вадим.

Помолчав, он сказал:

— Я себя чувствую, как лошадь в мундштуке — дергают то направо, то налево, несемся все незнамо куда... В Александринке третьего дня давали трагедию «Смерть Иоанна Грозного» в постановке этого модного Мейерхольда. И знаете, что меня потрясло? Воспитанник императорского пажеского корпуса. Все антракты стоял он навывтяжку лицом к царской ложе, с которой уже сорвали орлы. Вот где трагедия!

— Все образуется, — мягко сказала она. — Ведь это Россия. Сегодня они прогнали царя, завтра придумают нового.

— До этого нам уже не дожить.

Возвратился Сикорский.

— Как вел себя этот разнузданный тип?

— Я бы не устояла, — ответила она, глядя на мужа влюбленными глазами. — Но он был недостаточно настойчив.

Кириллов молча осушил бокал.

Октябрь семнадцатого выдался в Москве холодный. В двадцатых числах лег снег. На улицах Лефортова было пустынно, зябко, ветер трепал край афиши.

Двое рабочих, перепоясанных поверх пальто ремнями, с винтовками через плечо остановились у тумбы возле Технического училища.

— Большой театр — двадцать пятое октября — «Баядерка», — прочитал один. — Малый театр — двадцать пятое октября — «Шутники».

— Шутят! — сказал другой и наклеил наискось листовку «К гражданам России».

Это привлекло внимание Жуковского, который шел мимо. Приподняв по близорукости очки и придвинувшись почти вплотную, он начал читать.

Двое не без любопытства ждали, как воспримет все это важный господин в тяжелой шубе и бобровой шапке.

— Не пра-а-авится! — сказал один.

— Понял? — сказал другой. — Хлеб — голодным, землю — крестьянам, заводы — рабочим. А тебе, барин, шиш! — и для наглядности действительно сунул дулю ему под нос.

Жуковский, которого в Лефортово знал каждый городской, которого встречали и провожали студенты, резко повернулся к ним, но в это время далеко-далеко ударила пулеметная очередь, и красногвардейцы, начисто забыв о нем, побежали.

Зима стояла лютая.

Посреди некогда уютной профессорской гостиной на расстеленных газетах лежало здоровенное, промерзшее, еще покрытое снегом бревно, и Туполев с Архангельским пилили его. Старая нянька Жуковских — Петровна, поджав губы, смотрела на них.

— Я, конечно, не могу одобрить этой вашей, как теперь называют, экспроприации, — заметил Жуковский, — но, сказать по чести, такого дорогого подарка не получал никогда.

Дом в Мыльниковом переулке был неузнаваем: книги, папки, бумаги свалены на пол, одно из окон забито фанерой, ковер в углу отвернут ради печки-буржуйки. Жуковский, сильно сдавший, совершенно седой, сидел, кутаясь в шубу и постукивая замерзшими ногами в тяжелых стариковских ботах.

— Не заарестуют? — спросила Петровна. — Вот придут сейчас по следам...

— А оно ничье, — утешил Архангельский. — Теперь все общее.

— Общее! — повторила Петровна. — Кто чего увидел, тот и взял. Вот давеча опять приходили с обыском, увидели китайский сервиз — его еще матушка Николая Егорыча покупали — и в мешок.

— Кстати, — вспомнил Жуковский, — как вы думаете, если в этом письме попутно обратиться с просьбой: пускай сделают один, так сказать, капитальный обыск и унесут все, что им нужно. А то приходят всякий раз другие, я уже найти ничего не могу. Вот так прямо и напишу.

— Ленину? — спросил Туполев.

— А кому же еще?

— Нет, Николай Егорович, об этом лучше переговорить лично.

— С кем?

— Я подумаю.

Туполев поднялся, отряхнул с себя опилки и прямо здесь, посреди гостиной, стал привычно накалывать чурки.

— И потом, — сказал Жуковский, — мы так и не решили, какая форма обращения в этом случае уместна...

— По-моему, — сказал Туполев, — «товарищ Ленин».

— Нет-нет, это фамильярно! Ведь я ему даже не был представлен... — Старик в раздумье прошелся по комнате. — Полагалось бы, конечно, начать «ваше высокопревосходительство», но это мне уже стоило неприятностей. Молодой человек из Чека увидел у меня на конверте «Его превосходительству профессору Жуковскому» — Циолковский написал из Калуги... Они меня чуть не арестовали!

Архангельский тем временем разжег огонь в буржуйке, подложил сухие чурки, печка дымилась, но дело явно шло на лад.

— А я бы, — сказал он, — начал просто: «Уважаемый».

— Тогда уж «многоуважаемый», — решил Жуковский. — Многоуважаемый Владимир... Как его по отчеству, не помните?

— Ильич, — сказал Туполев.

В прихожей раздался звонок.

— Говорила же! — всплеснула руками Петровна. — Пришли!

Время приучило людей действовать быстро. Петровна заметала веником опилки и прочие следы «преступления», Архангельский сгреб газеты, сунул комок в печку, она вспыхнула, и в свету ее виден стал Жуковский, который, присев по-стариковски, пытался укрыть своим пледом бревно.

Снова прозвенел звонок, в дверь заколотили.

— А, черт с ним! — сказал Туполев и пошел открывать.

Вернулся он с Сикорским.

В каком-то, явно с чужого плеча, зипуне, в заиндевевшем треухе, в огромных валенках, заросший, небритый, с ввалившимися щеками, тот несколько не был похож на себя.

— Господи, даже не верится, тепло, — сказал Сикорский и протянул к огню скрюченные от мороза пальцы. — Здравствуйте, Николай Егорович, простите, что явился незван...

Все молча смотрели на него, пораженные нынешним обликом этого всегда щеголеватого, благополучного, удачливого человека.

— Семь суток, — говорил он, — от Питера до Москвы... Три заградотряда, сто проверок документов, спал стоя, как лошадь... На весь вагон одно целое стекло! Не поручусь, что не привез вам вшей.

Он начал разматывать шарф.

— Петровна, — сказал Жуковский, — соберите на стол. К сожалению, дом мой теперь не столь хлебосолоен...

— Бог мой, мне бы стакан горячего чая!

...И было почти все, как в прежние времена: накрахмаленная скатерть, серебряный прибор, посуда саксонского фарфора, но в тарелке лежали три холодные картофелины, в хлебнице — черный ломоть, и только чай дымился мирного времени. Сикорский отхлебывал из стакана, макал картофелины в серебряную солонку и ел, ел, не в силах утолить своего звериного голода.

— Таким образом, — говорил Жуковский, из деликатности стараясь не смотреть на гостя, — я хочу доказать, что России с ее пространствами все равно не обойтись без своей авиации. А сейчас силы распылены, и надобно их собрать, уберечь, может быть, спасти, чтобы создать, наконец, наш научный центр.

Сикорский отодвинул тарелку.

— Драгоценный Николай Егорович, до чего ж вы наивны! Кто теперь станет думать о них, обо мне, о вас? Большевики озабочены только одним — как удержать свою смехотворную власть. В Петрограде уже ходили к одному из промышленных лидеров Ларину, просили всего лишь не закрывать авиационные заводы. Знаете, что он ответил? Это почти дословно: «Советская республика не станет держать предприятий, подобных фабрике духов и помад»!

Жуковский опешил.

— Но мы же обращаемся к Ленину, — сказал Туполев.

— Какая разница! — Сикорский встал. —

Все теперь сводится к первоизданной конкретности — хлеб, дрова, простите за вульгаризм, штаны. А самолеты?.. Я даже в чем-то их понимаю. Но разве от этого легче? Короче, я принял решение уехать.

— Куда уехать? — переспросил Жуковский.

— Поверьте, я сто раз взвесил все «за» и «против».

— Погоди, Игорь, — сказал Туполев. — Что ты имеешь в виду? Может, я тебя неверно понял?..

— Ты понял совершенно верно.

— Бежать? — дошло наконец до Жуковского. — Из России?

— Полноте, Николай Егорович. Я тоже русский, но, как ни парадоксально, единственное, что мы еще в силах сделать для России, это доказать там, на чужих берегах... А здесь погибнем не за понюх табаку. Мы ведь для них никто. Масса.

...Потом спустилась ночь. Архангельский молча подкладывал в печку дрова, Туполев, сжав зубы, колот топором чурки. Сикорский остановился перед ними. Говорили совсем тихо, хотя, в сущности, тут и произошел разрыв, определивший всю их дальнейшую жизнь.

— Значит, не убедил?

— Нет, — сказал Туполев.

— Значит, и ты с ним?

— Да, — сказал Архангельский.

— Тем лучше, вы мне облегчаете задачу. Потому что, по совести говоря, приглашение есть только для профессора Жуковского. И для меня, разумеется.

— Ну, знаешь ли, — сказал Архангельский. — Ты несколько преувеличиваешь значение своей персоны.

— При чем тут персона? Неужели вы еще не усвоили, что такое революция? Это когда жизнь любого — любого! — стоит грош. Вот сейчас раздастся стук в дверь и за нами придут — вы удивитесь?.. Не знаю, почему я жив до сих пор. Одного этого... — он судорожно начал искать по карманам. — Вот! — выхватил помятую газету. — Воздухоплаватель Сикорский и самодержец всея Руси. Одного этого достаточно, чтобы поставить меня к стенке. Вам этого не понять, а я уже стоял, и на ме-

ня — я никогда не забуду эту щербатую рожу, — на меня уже щелкали затвором!

Опять повисла тишина, опять стал Туполев рубить поленья, и тогда Жуковский, сидевший глубоко в кресле, поднял голову.

— Игорь Иванович, — устало сказал он. — Можно обидеться на человека, но на народ — нельзя. Можно обидеться на людей, но на Родину — нет.

Сикорский посмотрел на старика с жалостью.

— Ладно, коли вам нравится быть великому-чениками, святыми... Но знайте: вся ваша жизнь пройдет впустую. Ничего здесь не будет. Ни-че-го! Во всяком случае, на нашем с вами веку.

— Что ж... — Жуковский тяжело поднялся с кресла. — Если решение ваше бесповоротно, то на этом свете мы действительно уже не свидимся.

В прихожей Сикорский молча надел зипун, обмотал шею шарфом, взял с вешалки треух. Туполев держал свечу.

— Ты небось и руки мне теперь не подашь? — сказал Сикорский.

— Почему? Каждый выбирает в жизни свое, — и протянул ему руку.

Сикорский толкнул дверь, шагнул в сугроб. Туполев стоял со свечой, пока фигуру ушедшего не поглотила черная ночь.

Седым морозным утром Жуковский и Туполев отправились в путь. Путь был неблизкий, трамваи не ходили, извозчики стали одним воспоминанием. Москва передвигалась пешком. Улицы давно не расчищали. Мясницкая тонула в снегу, витрины были разбиты, заколочены крест-накрест досками.

Жуковский остановился, чтобы перевести дыхание.

— И куда все вдруг подевалось?.. Слушайте, Андрей, по-моему, мы идем совершенно напрасно в это самое эн-тэ-о ве-эс-эн-ха. Даже и не выговоришь!

Научно-технический отдел ВСНХ только что въехал в старый дом на углу, принадлежавший священной консистории. И первый, кого увидел Жуковский в сумрачном вестибюле, был поп с такой же седой бородой. Они оба

приостановились в удивлении, и Жуковский вежливо посторонился. По широкой мраморной лестнице молчаливые служки стаскивали перевязанные бечевкой канцелярские папки, священные книги, иконы.

Наверху на двери еще висела табличка:

«Св. отец протоиерей Филарет.

Прием по средам и пятницам».

Навстречу вошедшим из-за дубового стола поднялся высокий, очень худой, очень интеллигентный человек с бородкой, в очках, в длинном пальто, наброшенном поверх полувоенного френча. Это был Николай Петрович Горбунов.

— Здравствуйте, товарищи! — он явно обрадовался их приходу. — Прошу садиться.

Однако стул в этой огромной, мрачноватой, совершенно пустой комнате был только один — тот, с которого встал начальник НТО. И он вынес его из-за стола для Жуковского.

— Благодарю... — Жуковский сел и потянул носом. — Чем это у вас так пахнет?

— Ладаном, — ответил Горбунов и, уже обращаясь к Туполеву, деловито сказал: — Андрей Николаевич, вопросы, о которых мы вчера говорили, в основном решены. Паек для профессора Жуковского выписан. Охранная грамота тоже есть... Во избежание досадных недоразумений.

Жуковский взял бумагу с печатью и, приподняв очки, поднес близко к глазам.

— Дзержинский, — вслух прочитал он. — Н-да... Спасибо, но я, собственно, не этого жду. Меня заботит судьба моего прошения.

— Письмо передано, — сказал Горбунов. — Сейчас я узнаю.

Он наклонился к столу, взял телефонную трубку.

— Фотиеву, будьте добры... Лидия Александровна, это Горбунов. Что там с письмом профессора Жуковского?

Связь с Кремлем была отлажена, и голос в трубке доносился отчетливо.

— Не знаю. Тут у нас товарищи из Десятой армии. Под Царицыном плохо.

— Дело в том, — сказал Горбунов, — что Николай Егорович вместе со своим учеником Туполевым сейчас у меня.

— Хорошо. Я попробую разузнать и вам позвоню.

Горбунов опустил трубку:

— Вы, по-моему, слышали. Придется подождать несколько минут. Кстати, Николай Егорович, вам вернули китайский сервиз?

— Да-да, возвратили в целости и сохранности. Китайский. Правда, совершенно другой.

Зазвонил телефон.

— Слушаю, Лидия Александровна...

— Письмо Жуковского я прочитал, — прозвучало из трубки, и Горбунов поправился:

— Простите, Владимир Ильич!

Жуковский с Туполевым переглянулись.

— Передайте Николаю Егоровичу, что я очень рад его приходу к нам, — услышали они ленинский голос, и Горбунов чуть оторвал трубку от уха, чтоб было еще слышней. — Это тем более дорого, что ученые в значительной части еще настроены против Советской власти. И в этом смысле, скажу вам по секрету, и вы имейте это в виду: сегодня Жуковский, быть может, нужнее нам, чем мы ему!

— Владимир Ильич, — сказал Горбунов, — вы же знаете наши телефоны. Тут все слышно.

— Что ж... — послышалось через мгновение. — Тем лучше. А вообще проект дельный, и я намерен его поддержать.

Жуковский наклонился вперед и приложил ладонь к уху, чтобы не пропустить ни одного слова.

— Вот так, дорогой мой, — услышал он, — одного за другим мы перетянем на свою сторону всех российских Архимедов, и тогда мир, хочет или не хочет, перевернется!

— А деньги? — спросил вдруг Туполев.

— Владимир Ильич, — сказал Горбунов. — Товарищи ставят вопрос конкретно — о финансировании.

Из трубки донесся смех.

— Вот это я понимаю! Сразу видно, что люди знают, чего хотят. Николай Петрович, давайте так: не дожидаясь конца всей нашей бюрократической процедуры, подготовьте распоряжение банку о выдаче кредита новому институту. И передайте товарищам: пусть не мешкая принимаются за дело. Это не только важно, но и крайне своевременно.

Вышли они уже в сумерках, ни один фонарь не горел, встречные все были одеты плохо, каждый тащил с собой какую-то поклажу, многие волокли санки — возникало впечатление мертвого города, из которого последние спешили бежать. Повсюду приходилось обходить поленницы дров, сложенных в самых неподходящих местах — на тротуаре, посреди мостовой, — и Туполев поддерживал под локоть старика, чтобы тот не упал.

— Я ничего не понимаю, — сказал Жуковский. — Либо мы с вами сошли с ума, либо они... Своевременно!.. Я, наверное, ослышался?

— Нет, — сказал Туполев, — я это отчетливо слышал.

— Как же мы назовем наш центр?.. Что-нибудь эдакое современное, в духе ве-эс-эн-ха. Мне это как-то начинает нравиться.

— Я думаю, — сказал Туполев, — последняя буква бесспорна. «И»... институт.

Жуковский кивнул.

— Еще две литеры я знаю, — сказал он, — аэро-гидродинамический... «А» и «Г».

— Тогда все просто. Добавляем «московский»... МА-ГИ.

— Ну, вы меня удивляете! Магия, хиромантия — над нами станут смеяться.

— А если «центральный»?.. ЦА-ГИ.

— Ц-А-Г-И... — Жуковский проверял на слух. — По крайней мере, это уже не смешно.

В конце улицы им пришлось остановиться — у витрины с разбитым стеклом, совершенно пустой, — мимо торопливо шел красноармейский полк. Жуковский едва не вздрогнул: большинство бойцов было в лаптях.

— Андрей, что же получается? Я тридцать лет прошибал стену лбом. Полжизни!.. И вдруг так просто, сейчас... в этой России...

А лапти продолжали шагать.

История... Англичане высаживались в Мурманске, японцы захватили Владивосток, немцы маршировали по Киеву — началась интервенция. У них были современные орудия, были танки, ехали на сытых конях генералы, маршировали хорошо экипированные солдаты, а перед ними лежала разоренная земля.

Но произошло чудо, выстоял народ. Потому что никто не может приказывать народу строже, нежели он сам себе прикажет, поняв свою

цель. По-новому осознали миллионы свою силу — яростную, справедливую и, как ни тяжело было, праздничную.

В ноябре восемнадцатого года в Москве был парад. На Красной площади стояли плохо одетые, плохо вооруженные, голодные бойцы. Сыпал мелкий снег, в толпе проходил Ленин, потом он выступил с грузовика, потом смотрел, как проходят солдаты, и многие из них — это документальная съемка — были в лаптях.

Свердлов посмотрел вверх. Поднял голову, навесив ладонь козырьком, и Ленин — о чем он думал тогда?... В сером небе над площадью летел крохотный самолет.

Один-единственный.

Осень восемнадцатого выдалась в Париже на редкость теплая. Даже война, даже германские цеппелины не могли омрачить вечно праздничного духа этого города. Он всем открывал свои двери, всех немного понимал, ни о ком не заботился и никого не осуждал.

Кабаре средней руки было забито до отказа. В зале царил полумрак, на эстраде шла развлекательная программа.

Игорь Сикорский, прежний, дореволюционный, одетый по последней парижской моде, сидел за столиком у самой эстрады. Бутылки в честь войны подавались на пушечных лафетах, шоколадным конфетам была придана форма снарядов и даже марципаны делали в виде бомб.

Рядом с Сикорским сидели: Поль Жуве — глава научно-технического отдела авиационной промышленности Франции; его дама, то ли жена, то ли любовница — Сикорский так и не разобрался; генерал Ниссель, знакомый ему еще по Петрограду; дочь генерала, прехорошенькая; и неожиданный в этой компании огромный красавец в белой поддевке тончайшего сукна — знаменитый русский летчик Николай Евграфович Попов, давно уже застрявший в бесшабашном Париже.

— Ну где ты еще увидишь такое! — блестя глазами, говорил он Сикорскому. — Господи боже ты мой! А эта, третья с краю... Конец света! Все, увозим ее с собой!

Какая там «третья с краю»! В пене кружев вскидывалась одновременно сотня ножек, это была вакханалия веселья, шарма, задора, и Сикорский, жадно впитывая все это, получал истинное наслаждение.

Когда отшумели аплодисменты, на сцену вышла минимально одетая «мадемуазель-каучук» и стала проделывать со своим телом самые невероятные трюки.

— Я предлагаю³, — сказал Жуве, отворачиваясь от сцены, — еще раз выпить за русский национальный гений. У нас появилась некая новинка, которую... — он ухватил двумя пальцами марципановую бомбу. — В общем, надо было поднять ее в небо. Вес рекордный!

— Дамам это неинтересно, — перебил Ниссель.

— Да, мой генерал. Короче, никто не знал, что с этой штукой делать. Но вот приходит Игорь Сикорский: три месяца — и проект самолета готов.

— Виват! — воскликнул Попов и выпил по русски залпом.

Дочь генерала с интересом взглянула на героя дня.

Тем временем мадемуазель на эстраде, стоя на руках и изогнувшись всем телом, взяла пальцами правой ноги лук, а левой натянула тетиву со стрелой.

Кто-то вежливо захлопал, французы за столиком не отводили глаз от сцены.

— Да хрен с ней, с этой драной кошкой! — Попов наклонился к Сикорскому. — Ты тоже летчик, ты поймешь. Представь себе: Гатчина, ясный день, вся августейшая фамилия в сборе, и на глазах у всех — мой «фарман» всмятку! Ах-ах, ох-ох, меня собирают по кускам, и тут она втрескивается в меня, как институтка. Государь широким жестом посылает долечиваться в Париж — она со мной. И ведь не шлюха! Великая книгиня! Ну, двор шокирован. Николай мечет громы и молнии...

Уловив в русской речи знакомое имя, спутница Жуве сделала сочувственное выражение лица:

— Все-таки русские для меня загадка... Вдруг расстреляли царя!

Дочь генерала спросила:

— Это правда, господин Сикорский, что вы близко были знакомы с царем?

³ Французы, как и русские с ними, говорят в этой сцене по-французски, с закадровым переводом.

— Мой друг Николай Евграфович, — ответил тот, — был к нему ближе...

— Да не темни, — по-русски сказал Попов. — Покажи ты им эту фотографию! Я-то знаю, к чему они клонят.

Улыбнувшись, Сикорский достал из бумажника все тот же газетный снимок, уже аккуратно вырезанный, разглаженный, и передал своей смазливой соседке.

— О, какой милый! — сказала та.

— Кто? — спросила спутница Жуве и, получив снимок, согласилась. — Да, недурен... И такая элегантная борода.

— Я имела в виду того, который без бороды! — дочь генерала, взмахнув ресницами, дерзко взглянула на Сикорского.

А на эстраде уже выступал иллюзионист, и зал притих, пораженный волшебством его рук и неожиданностью манипуляций.

— Можете быть совершенно спокойны, господин Жуве, — говорил между тем Сикорский уже деловито. — Два «либерти» отлично заменились четырьмя «испано-сююзами», и я решил сам руководить сборкой первой серии бомбардировщиков.

— Bravo, — расплылся Жуве, — это для нас подарок.

— Ну, знаете, — грубовато сказал Попов. — Нечего на него садиться верхом!

Дамы беззвучно зааплодировали.

— Да плюнь ты! — говорил Попов Сикорскому уже по-русски. — Ты свое сделал, проект готов, а дальше пусть сами. Научись наконец ихнему «савуар вивр» — умению жить. Бери с них свои тыщи, и завтра мы махнем ко мне в Канн. Увидишь виллу — она еще подарила, — яхту, девчонки там первый класс!..

Последние слова прозвучали вдруг громко: в зале была тишина. Оркестр оборвал на полутакте, иллюзионист отошел в сторону, а на авансцене стоял слегка потасканный человек в канотье.

— Дамы и господа! Я решился прервать номер, но, думаю, никто из вас не будет в обиде. Боши капитулировали! Война окончена! Победа! Мир! — и он подбросил канотье под потолок.

Зал взревел от восторга, оркестр грянул

«Марсельезу». Эстраду быстро заполнили танцовщины, и вдруг из-за кулис вылетела наездница на белом коне. Она была во фригийском колпаке и с трехцветным национальным флагом в руке.

А за столиками гремела канонада пробок, пенилось шампанское, все повскакали с мест, кричали, заглушая оркестр, незнакомые люди обнимались, дочь генерала нашла, наконец, повод прижаться к Сикорскому и он, совершенно счастливый от этой вести, поцеловал ее в мягкие, податливые губы.

— А ты умеешь красиво проигрывать, — сказал Попов. — Я восхищен твоей выдержкой.

— Что-что? — переспросил Сикорский.

— Ты еще не понял? Война окончена, с этой минуты твой бомбовоз никому не нужен. И, клянусь всеми святыми, эти господа не выложат больше ни франка!

Сикорский был сильный человек, он все еще продолжал улыбаться, и только в глазах мелькнуло мгновенное осознание катастрофы, которая враз перечеркнула месяцы каторжного труда, снова отбросила его назад, в ничто. В этом переполненном, ликующем зале он остался наедине со своим одиночеством, и, может быть, впервые его охватило щемящее чувство страха и пустоты, замешенное на неизвестности, которая вдруг открылась ему...

Туполев шел вдоль бесконечной очереди и уже миновал вывеску «Хлеб», когда его окликнули:

— Андрей!

Он оглянулся: перед ним была Юлия.

В платке, повязанном по-русски, она мало походила на ту, какой он запомнил ее, и только глаза оставались прежние и даже казались еще больше на этом исхудалом лице.

— Вы?

— А я вас сразу узнала.

— Я тоже.

— Вот... — она показала ладошку с трехзначной цифрой химическим карандашом. — Уже моя очередь.

— Да-да, я обожду.

И он остался на виду у всей очереди — большой, нескладный, в обносившемся пальто,

в инженерной фуражке с молоточками, усталый, замотанный и потрясенный.

Она выбежала с пайкой хлеба, такой маленькой, что умещалась в ладони, поискала его глазами и вновь просветлела, увидев, хотя знала, что он никуда не мог деться.

— Господи, мы уже не виделись тысячу лет!

— Больше, — сказал он ей. — С девятьсот семнадцатого... С двадцать первого января.

— Вы и число не забыли...

Он не ответил.

По улице прошла скорбная процессия. Впереди старенький священник, за ним — сутулый мужчина, на полотенцах через плечо он нес маленький гробик из некрашенных досок, следом две женщины вели окаменевшую от горя мать, а позади плелись четыре старухи. И все это молча, тихо. Люди в очереди торопливо крестились.

— А я похоронил Костю, — сказал Туполев. — Тиф... Вы ведь его помните — такой невысокий, в очках и еще заикался.

— Нет... не помню.

— Что мы стоим на ветру? — сказал Туполев. — Пойдемте ко мне. Тут близко.

Она кивнула.

Комната на пятом этаже, куда он, толкнув дверь, пропустил ее, была узкая, как пенал, неудобная, нежилая.

— Садитесь, Юлия. На табуретку. Или нет, лучше сюда... Сейчас будет тепло.

Она присела на стул у железной печки и смотрела, как он метался по комнате, старался сделать все одновременно, зашвырнул под кровать драную фуфайку, схватил среди чертежей какие-то листки, разжег огонь, опустил-ся на колени, подкладывая дрова, и все оглядывался на нее, как бы еще не веря, что это действительно она, здесь, у него.

— Сейчас, — приговаривал он. — Сейчас я напою вас чаем.

— Дует... — сказала она. — Почему вы не заклеите окно?

— Забыл, — ответил он и тут же забыл про чай. — Все руки не доходят. Да я здесь почти не ночую!

— А где?

— В ЦАГИ... — он схватил чайник, поставил на печку. — Слушайте, я вас сейчас накормлю! Вы любите пшеничную кашу?

Потом она ела, а он сидел напротив, подперев подбородок рукой, смотрел, как она брала понемножку с самого края рассыпчатую, горячую, без масла кашу, опасливо подносила к губам и совсем по-детски дула на здоровенную, заскорузлую, единственную в его доме, черт бы ее побрал, алюминиевую ложку.

— Ешьте, ешьте, — приговаривал он. — У меня навалом всего! Я только что получил паек.

— Где вы, что вы, как вы? — спрашивала она.

— Работаю. С утра — и до ночи.

Она улыбнулась.

— Юля, — спохватился он, — я же вам главного не сказал. Мы построили самолет. Он уже есть!

— Тот самый гидроплан?

Он посмотрел на нее с нежностью.

— Бог ты мой, сколько я вам рассказывал о нем!.. Нет, совсем другой. Сейчас покажу, вот! Это настоящая вещь.

Под бумагами на кровати была модель «АНТ-1».

— Вы счастливы...

Только это и сказала она, всего два слова, но сказаны они были так, что он понял про нее все.

— А как вы, Юленька?

— Служу... Но мой французский, английский, как и фортепиано, сейчас никому не нужны, — она застенчиво улыбнулась. — Вы не думайте, я довольна. Устроилась в Гортопе, машинисткой, папа и мама в Москве, живем все вместе...

И тут она замолчала, как споткнулась.

— Ну, ну, дальше?

— Мне пора, Андрей.

Он подал ей шубку, она никак не могла попасть в левый рукав, потому что подкладка порвалась, пальцы зашли за подкладку, мукой было для нее это унижение, что он понял тотчас и заторопился помочь, но только делал еще хуже.

— Я сама, — она забрала шубку.

— Юля, я провожу, — сказал он дрогнувшим голосом, и вдруг его осенило. — Как же я мог забыть? У меня лишняя картошка.

— Нет-нет!

— Это из деревни, от моих... Мне совсем ни к чему! Она у меня проросла, — самозабвенно врал он. — И вообще померзнет к чертовой матери!

— Я даже не желаю слушать, Андрей.

Шли по улице, по колено в снегу. Она несла свою пайку хлеба, он — тощий мешок.

— Расстрелять меня мало! — неожиданно выпалил он. — Каким же я был ослом. Что я наделал тогда!

Она вскинула на него смятенные, полные отчаяния глаза. И не ответила ничего.

— Весь мир перевернулся, — продолжал он. — Но я понял: раньше он стоял вверх ногами... Юля, вы видели, как я живу. Я и теперь ничего вам не могу предложить. У меня ничего нет. Но и у всех ничего нет. Я — как все, и это меня глубоко устраивает...

Они стояли у ее дома.

— Милый, глупый, наивный Андрей! — слезы были в ее глазах. — Уже ничего нельзя поделать... Я давно замужем.

По зеленому аэродромному полю, где стояли два «фармана» и «Илья Муромец», сломя голову бежали оборванные мальчишки.

— Летит! — кричал пацан в переломленном картузе. — Ай, едри твою в коляшки, летит!

На поле, а точнее, на узкой грунтовой полосе, стояла группа людей. Они тоже смотрели вверх. Над ними в сером осеннем небе летел самолет. Он шел на небольшой высоте и вроде бы ничего особенного собою не представлял. Но это был первый их самолет.

— Мать честная, третий разворот! — снял белозубой улыбкой Князев. — Ай да мы!

— Сплюнь! — сказал Туполев. — Пусть раньше сядет.

Между тем машина зависла над полем, спланировала и, коснувшись колесами земли, стала заруливать к стоящим.

Подошел Архангельский.

— Поздравляю, Андрей.

— И я тебя, Саша.

Тем временем из самолета извлекли летчика и стали его качать.

— Не уроните, — сказал деловито Туполев.

Подъехал открытый автомобиль. Вышел военный в черном реглане.

— Вот он, этот самый конструктор, — сказал, представляя Туполева, сопровождающий военного человек.

— Орлов, — протягивая руку, представился тот.

— А мы знакомы, — сказал Туполев.

— Не припомню.

— Бутырки, девятьсот одиннадцатый год.

— А, студент, — обрадовался Орлов и энергично затряс ему руку.

Наступило время взглянуть и на «АНТ-1». На фоне огромного «Муромца» он казался обескураживающе маленьким. И, увидев свое детище глазами стороннего человека, Туполев ревниво спросил:

— Что, мал?

— Да не скажу, что велик.

— Все дети рождаются маленькими.

— Что ж, поздравляю, — сказал неопределенно Орлов.

— Нет уж, Дмитрий Степанович, говорите, что думаете!

— Самолет непривычный, странный.

— Это и хорошо! — вставил Архангельский.

— Пока не уверен, — сказал Орлов, переводя взгляд на «Муромца». — И чего этот изобретатель сбежал? Талантливый, говорят, был человек. Жалко.

— Конечно, жалко, — сказал Туполев.

— Собирали мы этих «Муромцев» где могли. Двадцать две штуки на все фронты. Латанные-перелатанные, а как воевали! Наладить бы сейчас их выпуск на Русско-Балтийском, а? — Орлов вопросительно посмотрел на Туполева.

— Машина отличная, спора нет! Но это, Дмитрий Степанович, вчерашний день!

— А что же завтрашний? — поинтересовался Орлов.

— Вот! — Туполев похлопал по фюзеляжу своего самолета.

Спорить Орлов не стал. Он увидел мальчишку в переломленном картузе.

— Тебя как звать?

— Митька.

— Вот что, тезка, — сказал Орлов. — Ты будешь знаменитым летчиком!

И надвинул ему на нос картуз.

История... Еще молчали заводы, лежали на путях паровозы, залиты были шахты, самолетное кладбище заняло Ходынское поле, беспризорные ночевали в котлах. Это было все, и надо помнить истоки, знать, с чего мы начинали, ибо всякая попытка идеализировать прошедшее, далекое или не очень далекое, — есть форма протеста против существующего.

Вместе с тем годы эти поразительно чисты по духу, святы по настроению масс, взявшихся перекраивать мир. Как ни фантастично, создание авиации стало одной из первых забот разоренной страны. На старом Кольчугинском заводе литейщики сливали ручными ковшами первую плавку алюминия, аэропланы кружили над серыми деревнями, катали рабочих в Нижнем, крестились бабки, прорывались поближе мальчишки, в кино показывали агитку «Как старик Пахом в столице в небеса летал на птице».

Жарким летним днем активисты ОДВФ торжественно передавали XIII съезду РКП(б) эскадрилью «Ленин». Играл духовой оркестр, выступал Калинин, кричали «ура!» плохо одетые люди, по рублям и копейкам собиравшие деньги на постройку девятнадцати маленьких бипланов.

Во дворе бывшего трактира «Раек», где размещался институт ЦАГИ, из окна кирпичного строения торчала странная конструкция — крыло самолета АНТ-2. Длиною меньше пяти метров, оно закреплено было на опорах, и теперь требовалось испытать его прочность.

— Всех взвесил? — спросил деловито Туполев.

— Петляков — пятьдесят пять кило, — сказал Сухой. — Я — шестьдесят, братья — по пятьдесят два... Ну и вы, извините, семьдесят. Итого, двести восемьдесят девять.

— Женя, — сказал Архангельский одному из братьев, — ты перелезай на край. Обломится, упадешь, — не так будет жалко. Все-таки Погосских у нас двое.

Как куры на насесте, они затихли на испы-

туемом крыле, прислушиваясь, не треснет ли оно.

— Увеличить нагрузку! — скомандовал Туполев, и все чуть сдвинулись к краю.

Подъехала машина, во двор вошел Орлов.

— День добрый... Чем это вы тут развлекаетесь?

— Проводим статиспытания, — Туполев неловко слез на землю.

— Должен вас огорчить, — сказал Орлов. — Коллегия рассмотрела проект: боевого самолета из этого не получится...

— Знаю. Мы его и не заявляли как боевой.

— Не говоря уже о прочих сомнениях.

— Дмитрий Степанович, мы, кажется, не понимаем друг друга. Он позволит нам в будущем делать боевые машины. Это не просто самолет — это позиция. Больше того, это единственный путь развития авиации.

— А почему, собственно, я должен вам верить?

— Не мне, — сказал Туполев. — За этим крылом весь опыт ЦАГИ начиная с Жуковского.

— Но Запад идет почему-то другим путем... Хорошо, если вы окажетесь правы, а если нет? Где гарантия? У нас должно быть сто тысяч самолетов, и нельзя допустить сто тысяч ошибок.

— Гарантия одна — опираться на науку. Я очень уважаю ваш пост, — уже сердито сказал Туполев, — но нет ничего губительнее для дела, чем некомпетентное вмешательство.

— А я, между прочим, пока и не вмешивался, — очень спокойно возразил Орлов.

— Андрей, нам слезть или нет? — спросил Петляков.

— Сидите! — крикнул ему Туполев.

— Вы полагаете, там глупцы? — говорил Орлов. — Пока что мы отстаем, и мы покупаем у них «мартинсайды», «ансальдо», «фокеры».

— Это не путь. Покуда передерем да освоим, они снова уйдут вперед.

— Дайте настоящий самолет — перестанем у них покупать. И не загоняйте нас в плен одной концепции. Делайте и оставьте за нами право выбора.

— Делайте! — повторил Туполев. — Вот наш главный агрегат, — он пнул ногой буфер, торчавший из земли. — Петляков свистнул на Казанском. А металл? Где обещанный дюралюминий?

— Никто вам, Андрей Николаевич, этого не обещал.

— Но мы говорили, я ставил вопрос... Только моноплан и обязательно из металла — в этом суть.

Орлов невесело огляделся вокруг: рядом с буфером был единственный сверлильный станок, валялись фанера, доски, какие-то железки, трубки, в углу стоял маленький отлетавшийся АНТ-I.

— Да, — шумно вздохнул Орлов. — А насчет науки... это вы подали верную мысль. Попробуем опереться на науку.

— Дискуссия? — сказал Туполев.

— Проверим прочность ваших позиций.

Он кивнул и направился к своей машине.

— Андрей, — сказал Архангельский, — какого черта ты лез на рожон? Ты же поставил все под удар.

— Я делаю не карьеру, а самолет.

— А мы, по-твоему, что делаем?..

И как бывает, когда вконец не везет, Туполев взгромоздился на крыло, но почему-то на самый край, раздался треск, и Туполев рухнул на землю.

— Все! — сказал, поднимаясь, он. — Так, дураку, мне и надо.

— Юля, тебя спрашивает какой-то гражданин! — молодая женщина заглянула в комнату, где стучала дюжина «ундервудов».

Следом Туполев перешагнул порог и оказался в центре внимания.

— А он — ничего, — констатировала одна из машинисток.

— Ничего особенного, — уточнила другая.

Между тем, отыскав глазами проход среди разномастных столов, Туполев направился к Юлии.

— Здравствуйте! — сказал он.

— Здравствуйте, — сказала она.

Он поймал ее вопросительный взгляд.

— Мне не следовало сюда приходить?

— Нет, отчего же...

Стрекот машинок несколько приумолк.

— Садитесь, — сказала Юля, освобождая от папок стул.

— Не беспокойтесь, я постою, — сказал он, водворяя папки на место. — Проходил, понимаете, мимо. Дай, думаю, загляну.

— Очень мило, — улыбнулась она и беспомощно огляделась вокруг.

Он последовал взглядом за ней и увидел любопытные лица — одиннадцать пар заинтересованных глаз.

— А как поживает ваш самолет? — спросила она, чтобы рассеять неловкость.

— Какой? Ах, этот?.. Мы строим другой. Из металла.

— Интересно, — сказала она, хотя тон ее свидетельствовал об обратном.

— Желчакова, — высунулся мужчина в пенсне. — Нужен квартальный отчет!

Туполев яростно повернулся к нему:

— Подождете!

Тот испуганно прикрыл дверь.

— Это же мой начальник, Андрей.

— Хотите, я извинюсь?

— Нет уж... Не стоит.

— Понимаете, Юля... Один, один! Все время один! — заговорил он, все больше воодушевляясь — А ведь каждому нужно к кому-то прийти, уткнуться в плечо и чтобы тебя пожалели — не важно, прав ты или же виноват! Я непонятно вам говорю?

— Нет, понятно...

Щеки ее горели от смущения и стыда. Окружающие ловили каждое слово. Стучала одна машинка, от силы — две.

— В общем, я не могу без тебя! — последнее он сказал уже в тишине.

На глаза ее навернулись слезы.

И здесь до него дошла вся двусмысленность положения.

— Товарищи, — с яростью обернулся он, — занимайтесь своими делами! Дел у вас, что ли, собственных нет?

— Андрей... — простонала Юля.

— Да, да, — он поймал ее укоризненный взгляд. — Все тут ужасно милые люди! И муж ваш прекрасной души человек! И тоже

ужасно милый. А мне что делать, если я вас люблю? Всегда любил и всегда буду!

Она уже стала всхлипывать вслух, не стыдясь своего состояния. Он извлек из кармана несвежий платок, но она отмахнулась, вытирая щеки рукой.

Раздался звонок на обеденный перерыв, и наконец-то комната опустела. Наконец они оказались вдвоем.

— Ну вот, я опять причинил тебе боль!

Он держал ее руку в своей, он сжимал ее руку.

— Андрей, мне надо бежать кормить, — сказала она, высвобождая руку.

Он как-то сразу не понял:

— Кого?

— У меня дочь и тоже, как я, Юлька.

— Клянусь, я буду ее любить! — сказал он. — Да я уже ее очень люблю!

— Андрей... — она задохнулась от слез. — Ты понимаешь, что ты несешь? Ты понимаешь?

Вырвавшись, Юля метнулась прочь, мимо столов, хлопнула дверью.

Он устало опустился на стул и стал стучать по клавише «Ундервуда». Внутри у него была пустота...

Дискуссия о путях самолетостроения, названная впоследствии «битвой за металл», шла в Доме инженеров на Мясницкой. Туполев со всей своей командой сидел в предпоследнем ряду.

— Нельзя ставить телегу впереди лошади, — говорил со сцены очередной оратор. — Чем мы располагаем? Деревом. Это апробированный авиационный материал, весь мир использует, а уж нам-то с нашими лесными богатствами...

— Не слушаешь, — толкнул Туполева Архангельский. — Опять думаешь про наш самолет?

— А пошли вы с этими самолетами!

На председательском месте сидел Орлов, спокойный, подтянутый, с орденом Красного Знамени на алой розетке, что было в те годы отличием, редкостью: никто больше в зале ордена не имел.

— Одиннадцать человек уже выступили, — сказал Орлов. — Записался еще товарищ Грушин из Госпромцвета. Может быть, мы его выступлением и закончим?

— Правильно! — донеслось из рядов.

— Все ясно!

Из-за стола президиума поднялся плотный человек:

— Хочу просто дать вам справку. Только одна фирма в мире освоила производство дюраля. А у нас не то что легких сплавов, но и алюминия нет. Едва хватает на котелки и ложки. Так что мне по душе нетерпение цаговцев, но мы все-таки инженеры. Не будем принимать третий месяц беременности за девятый.

В зале захлопали, некоторые начали подниматься с мест.

— Позвольте мне, — встал вдруг Туполев.

— Ты же обещал, — зашептал Архангельский.

— Заткнись! — и продолжал с места: — Резоны сегодня приводились веские, в самом деле выше головы не прыгнешь...

Архангельский удовлетворенно переглянулся с Петляковым.

— Но, черт меня побери, должны же мы наконец понять, что все эти расчалки, тряпочки, жердочки не дадут нам ни скорости, ни дальности, ни высоты. Нужно их сбросить с самолета и оставить одно крыло! Дерево для этого не годится, сталь тяжела, а легкого сплава, как нас тут убедили, нету. Какой из этого вывод? Надо, чтобы он был!

— Вы не рассчитывайте на закупки за рубежом, — бросил реплику Орлов. — Мы на это сейчас не пойдем.

И тут Туполев окончательно разозлился:

— А как понимать это «мы» и «вы»? Значит, вы — Советская власть, а мы, по-вашему, кто? Попутчики, за которыми надобен глаз да глаз?.. Я утверждаю со всей ответственностью, — заключил он уже другим, деловым тоном, — только с металлом мы из сферы интуиции и «божественного провидения» переведем строительство самолетов в область нормальной инженерной деятельности.

Орлов невесело огляделся вокруг: в нетоп-

ленном зале собрался цвет инженерной мысли. Люди исхудали, пообносились, тяжелая усталость была на их лицах.

— Первый год люди сыты, — сказал Орлов. — Плугов железных и тех нет, ситца нет, а вам вынь да положь целую отрасль, о которой у нас и понятия не имеют.

— Не знаю, кто отвечает за ситец, — сказал Туполев. — Мы с вами — за самолеты, товарищ Орлов!

— Правильно! — вскочил сидевший среди цаговцев горячий сероглазый человек.

И, не дожидаясь разрешения, почти бегом направился к накрытому красным сукном столу.

— Я говорить речей не умею. Вот мой аргумент! — и над трибуной заблестел гофрированный дюралевый профиль. — Мы его называли «кольчугалюминий». Это то самое, что нужно Туполеву. И пусть мне кто-нибудь докажет, что мы об этом понятия не имеем!

Цаговцы захлопали. Их поддержали далеко не все.

— Скажите, товарищ Бабаджан, — спросил из президиума Грушин, — а каков состав этого изделия?

— Секрета нет, — весело ответил тот. — Алюминий, четыре процента меди и полпроцента марганца.

— А сколько листов у вас ломается?

— Пока много ломается, — простодушно ответил Бабаджан.

Зал грохнул.

— Ничего смешного я здесь не вижу, — сказал Грушин. — Знаем мы ваш Кольчугинский завод, знаем его возможности. До сих пор измеряете температуру лучиной, как в стародавние времена. К сожалению, это все несерьезно... Увы!

Поздно вечером, в самом мрачном расположении духа, Туполев прошел через захламленный коридор, толкнул свою никогда не запиравшуюся дверь... и замер.

В комнате была Юлия.

— Входи, входи, — сказала, будто век здесь жила.

Он прерывисто вздохнул, все еще не веря

глазам, потом шагнул вперед и уткнулся в ее плечо. Она обняла большую, нелепую голову, и они замерли.

— Сон!..

— И долго вы намерены так стоять? — спросила она.

— Всю жизнь.

— Однако!

— Только глупый повторяет ошибки, — сказал он.

— А умный?

— Делает новые.

И они рассмеялись. Тут он увидел ребенка — в чемодане, на табуретах, в углу. Подошел, поднял неловко и перенес на кровать.

— Вот так-то, Юлия... Андреевна.

Девочка посапывала во сне.

В глазах Юли-большой были слезы...

Окончание в следующем номере

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием



Медведкина Александра Ивановича, кинорежиссера и киносценариста, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, поставившего фильмы «Про любовь», «Счастье», «Закон подлости», «Тень ефрейтора», «Склероз совести», «Ночь над Китаем», «Тревожная хроника» и другие.

С 50-летием



Борисова Альберта Ивановича, киноактера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, снимавшегося в фильмах «Рабочий поселок», «Дайте жалобную книгу», «Большая дорога», «Балтийское небо», «Мать», «Крах инженера Гарина», «Житейское дело» и других.

С 50-летием



Трошкина Владлена Павловича, кинорежиссера-оператора, народного артиста РСФСР, поставившего фильмы «Сахалинские лесорубы», «Раздумья перед стартом», «Трасса», «Такая молодежь», «Большой день Европы», «Право на жизнь», «Рожденные Октябрем», «Вдохновение», «Праздник страны» и другие.

18 2 12

27 MAR 1980

ВООБЩЕОБЩАЯ
ОБЩЕСТВЕННАЯ
НАУКА
1980 г.



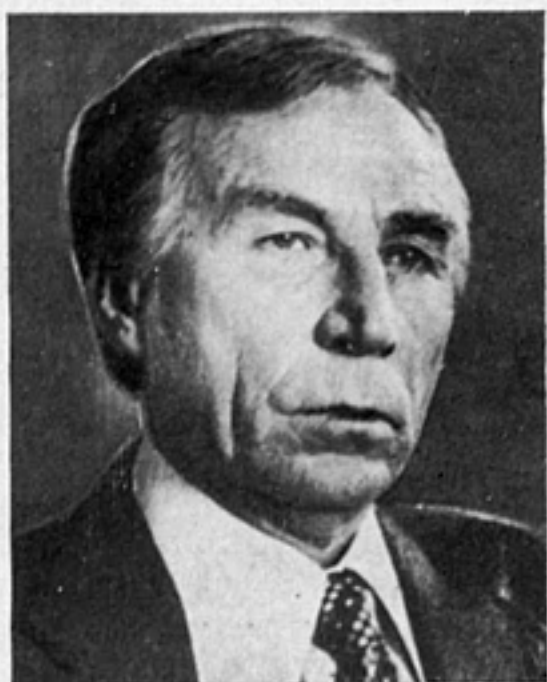
Кинематографисты — лауреаты Государственных премий СССР 1979 года

«Вечный зов»,
телевизионный многосерийный
художественный фильм
(«Мосфильм»)

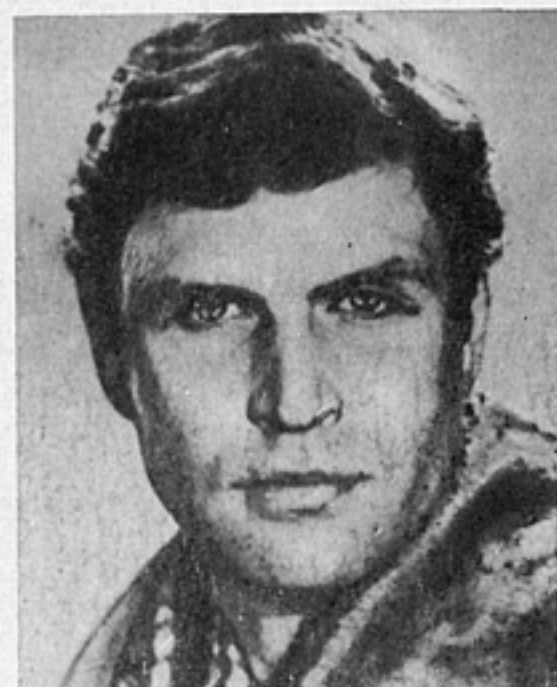
А. С. Иванов,
писатель, автор сценария
В. А. Краснопольский-Ледов,
режиссер
В. И. Усков,
режиссер

П. Г. Емельянов, оператор
В. И. Минаев, оператор
Н. А. Маркин, художник
П. С. Вельяминов, актер





И. Г. Лапиков,
актер
В. Е. Бирюков,
актер
Т. В. Дегтярева,
актриса
Н. Н. Иванов,
актер
В. С. Спиридонов,
актер



«Слово об Октябре и мире»,
телевизионный документальный
фильм
(объединение «Экран»)

А. И. Иванов (Блатов),
автор сценария
В. В. Осьминин,
режиссер



«Любовь земная», «Судьба» —
кинодилогия («Мосфильм»)

П. Л. Проскурин,
писатель, автор сценария
Е. С. Матвеев,
автор сценария, режиссер,
актер
Г. С. Цекавый,
оператор (посмертно)
В. М. Якушев,
оператор
С. А. Валюшок,
художник
О. М. Остроумова,
актриса



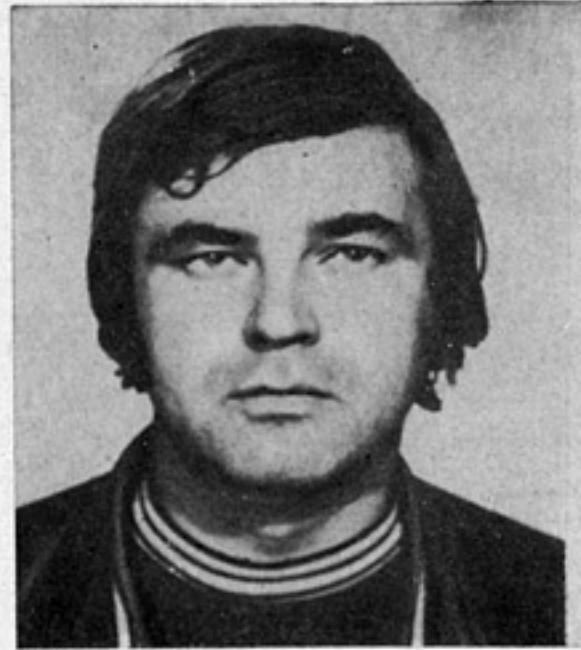
«Лиса и заяц», «Цапля
и журавль», «Ежик
в тумане» —
мультипликационные фильмы
(«Союзмультфильм»)

Ю. Б. Норштейн,
режиссер
Ф. А. Ярбусова,
художник
А. Б. Жуковский,
оператор



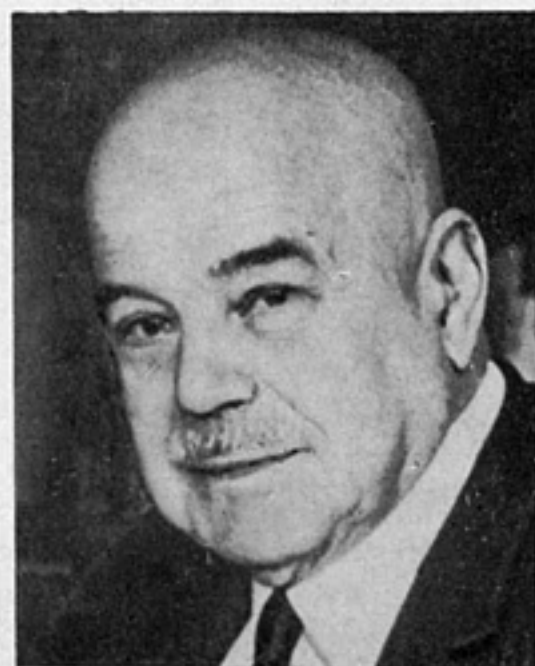


Ю. В. Яковлев,
актер
В. Г. Заклунная,
актриса
З. М. Кириенко,
актриса



За режиссуру и операторское
решение фильмов последних
лет

Л. Е. Шепитько,
режиссер (посмертно)
В. И. Чухнов,
оператор (посмертно)



За книгу «Эйзенштейн»
(издание 2-е)

В. Б. Шкловский,
писатель

Портретная галерея «ИК»

Алла Демидова
Маргарита Терехова
Елена Коренева
Марина Неёлова

Фото В. Бондарева







